teatrul

COMEMORAREA LUI VASILE ALECSANDRI

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL TEATRELOR DE PĂPUȘI

CE-O SĂ FIE BONDOCEL ?
piesă în trei acte de MARCEL BRESLAȘU

9

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 9 (anul X) septembrie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din intreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ:
Irina Petrescu de la Teatrul Mic în spectacolul Prévert

SUMAR:

Pag.

COMEMORAREA LUI VASILE ALECSANDRI

Șerban Cioculescu
OMAGIU 1

U. Mîndra
AUTORUL DRAMATIC ȘI SCENA . . . 5

DESPRE TEATRU 13

A TREIA EDIȚIE A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE

Margareta Niculescu
BINE AȚI VENIT ȘI SUCCES 21

Max Iakob,
președinte al UNIMA
O PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE NAȚIUNI 23

OASPEȚI DE PESTE HOTARE 24

CE-O SĂ FIE BONDOCEL?
piesă în 3 acte de Marcel Breslașu 27

Al. Popovici
PĂPUȘI, PĂPUȘI LUMEȘTI 53

* * *

Victor Eftimiu
ÎN AMINTIREA LUI VICTOR ION POPA 62

Horia Barbu Oprișan
UN TEATRU NECUNOSCUT: SPECTACOLUL FOLCLORIC AZI 63

Paul Bortnovschi
ARHITECTURĂ, SCENOGRAFIE, TEATRU 75

Spectacole — studiu la Institut

PATIMA ROȘIE — 1965 82

Toma Pavel
EXERCIȚIU REGIZORAL: „UBU-ROI" . 93

* * *

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ 96
Semnează: *Ileana Popovici, B. T. Ripeanu, Ilie Rusu.*

Foto: **I. Naumescu, I. Petcu, N. Șvaico, Gh. Șerban, Sorin Dan**

www.cimec.ro

PN 0584

COMEMORAREA LUI

VASILE ALECSANDRI

OMAGIU

În primele rînduri ale Prefeței la întîiul volum de **Teatru** din ediția de **Opere complete** (București, Editura librăriei Socec & Comp., 1875), Alecsandri scria: „O istorie mult interesantă pentru acei ce iubesc a studia fazele prin care trec instituțiile naționale, ar fi istoria literară și anecdotică a teatrului nostru." Cum în acea vreme nu existau, ca astăzi, o întreagă echipă de cercetători științifici, pregătiți pentru lucrări de acest gen, singurul indicat, prin vasta sa experiență teatrală, de a întreprinde „o asemenea operă" i s-a părut a fi marele actor Matei Millo, care „a asistat ca luptător neobosit la toate dificultățile nașterii și existenței acelei instituții". Abia în zilele noastre s-a întreprins această cercetare. Cînd ea va fi încheiată, se va putea, printre alte concluzii, măsura, în toată întinderea, rolul uriaș al lui V. Alecsandri în formarea și dezvoltarea teatrului nostru. Nu este nici o exagerare în afirmația că pînă la autorul lui **Iorgu de la Sadagura** n-a existat la noi nici măcar un început de literatură dramatică originală. Aveam, din nefericire, un public, ce e drept, destul de puțin numeros, pentru teatrul francez, care urma celui german și celui grecesc, dar protipendada care constituia acest public nu „catadicsea" să asiste la încercările de reprezentație în limba națională, sau, dacă făcea act de prezență, nu-și închipuia că un teatru românesc permanent, cu un repertoriu original, ar fi vreodată posibil. Anul 1840, în care un Grigore Alexandrescu și-a pus speranțe mari, din păcate neîmplinite pentru Țara Românească, a fost parcă mai norocos pentru Moldova. Într-adevăr, în acel an, domnitorul Mihail Gr. Sturdza încredințează unui comitet de conducere misiunea limitativă de a reorganiza la Iași teatrul, cu un repertoriu săptămînal de două spectacole în limba franceză și unul singur în limba națională. Unul singur față de nici unul din ajun era, cît de cît, un început promi-

PTR 1995/9

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

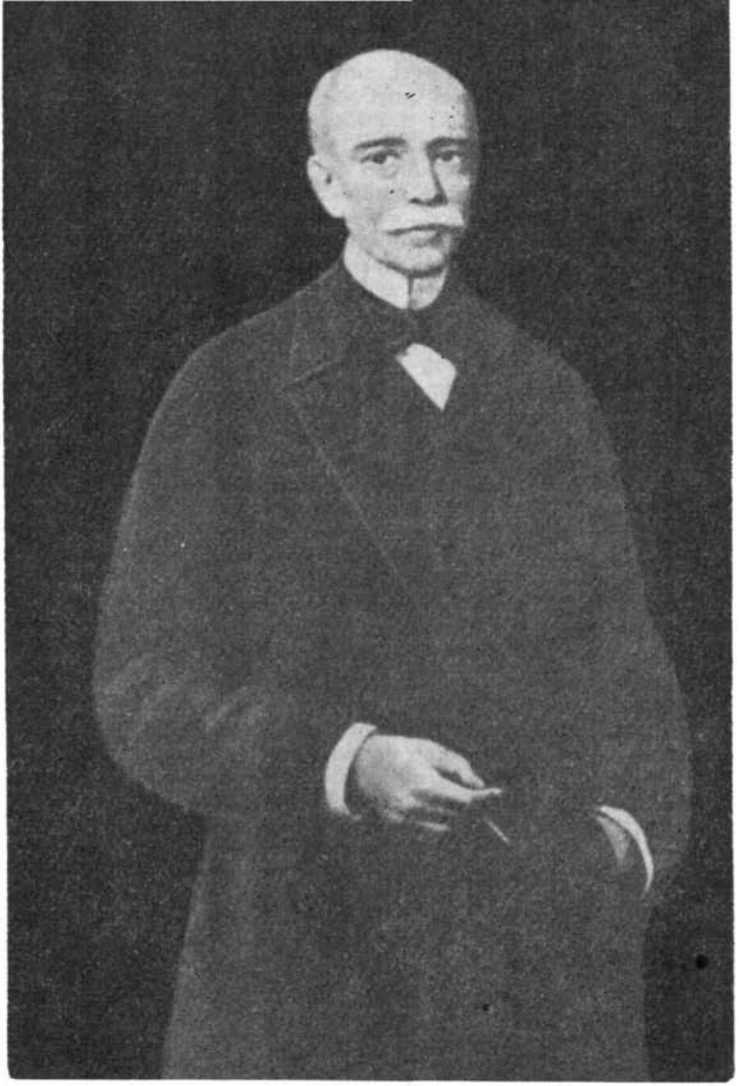
www.cimec.ro

țător. Teatrului nostru i-a fost din capul locului menit să se nască și să crească în condiții de inferioritate, ca să nu spun de jignitoare toleranță. În comitet figurau, după cum se știe, Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și – ceea ce nu se menționează de obicei – profesorul P. Cîmpeanu. Cei dintîi trei se afirmaseră, cu puține luni înainte, prin publicația lor, „Dacia literară". Tînărul Kogălniceanu era aghiotant domnesc, iar domnitorul, om de varii resurse intelectuale, înțelegea să înlesnească teatrului un oarecare avînt, de bună seamă sub controlul unei cenzuri politice foarte stricte, ca să nu se indispună consulatul țarist și alte autorități iritabile. Costache Negruzzi dăduse în periodicul mai sus numit capodopera sa, **Alexandru Lăpușneanu,** care nu va fi displăcut nici autoritarului voievod, întîiul domnitor moldovean regulamentar, deoarece nuvela lovea în clasa boierească, atunci ca și în trecut aceeași: neguvernabilă, intrigantă și impopulară. încă foarte tînăr și înapoiat de curînd în țară, după cinci ani de absență, comisul Vasile Alecsandri este la început indecis între ispita de a scrie versuri în limba franceză și perspectiva – la început nesurîzătoare – de a fi scriitor român, dilemă din care-l va scoate geniala intuiție patriotică a Elenei Negri, viitoarea lui Egerie. Se vede că profesorul Cîmpeanu le era atașat ca un om mai pozitiv și poate chiar ca o eventuală frînă, dacă scriitorii ar fi luat-o razna. Oricum ar fi, deși direcția cvadripartită n-a durat decît doi ani, colaborarea dintre cei trei prieteni și colaboratori din ajun a însemnat un foarte fericit moment în istoria teatrului nostru. Este regretabil că nici unul din cei patru oameni de condei de la vremelnica teatrului conducere nu s-a gîndit să ne lase, sub o formă sau alta, o mai amplă dare de seamă despre cei doi ani eroici de muncă pentru alcătuirea unui repertoriu original și de adaptări, pentru asigurarea unicului spectacol săptămînal în limba română. Numai Alecsandri, în aceeași Prefață, ne-a încredințat un prețios, dar prea succint paragraf despre activitatea lor trecută. „Cam pe la 1840, guvernul voind să dea probe de încurajare teatrului național, numi un comitet compus din C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și V. Alecsandri, și-apoi, cu un **sans-façon** demn de acea epohă, lăsă direcția pe spinarea lor, fără a se preocupa dacă le cuvinea[1] sau ba; acum ei se văzură obligați a deveni autori fără voie, precum deveniseră directori fără voie, și se puseră pe lucru, traducînd, localizînd, compunînd un șir de piese ce fură bine primite. Multe din acele piese s-au pierdut, precum: **Orbul fericit** de Kogălniceanu, **Bochet, tată și fiu** de Negruzzi, **Spătarul Hazmatuchi, Farmazonul de la Hîrlău, Cinovnicul și modista** de Alecsandri, toate scrise într-un stil simplu și conform atît cu gradul de educație a publicului, cît și cu talentele începătoare a noilor amatori de scenă."

Așadar, s-ar putea crede că numai un hazard norocos a prezidat la actul de naștere al literaturii noastre dramatice! În realitate, impulsul general de progres, care a urmat punerii în aplicație a tratatului de la Adrianopol (1829), atît de bogat în consecințe de ordin economic, nu putea să nu se manifeste și pe tărîmul cultural. Mica burghezie ce începe a se constitui ca o forță în orașele capitale este un factor de seamă în încurajarea literaturii naționale. Ostilă clasei boierești exploatatoare, la a cărei năruire se pregătește, ea este aceea care privește cu simpatie teatrul românesc, în faza sa începătoare, ca pe un aliat în lupta ei de sfărîmare a privilegiilor și de cucerire a puterii. Dacă primele încercări dramatice ale grupului de la „Dacia literară" au fost „bine primite", cum spune Alecsandri, faptul se datorește nu publicului de zile mari, în caftane sau în fireturi, retrograd și suspicios, temător și de umbra unei opoziții, ci acelui obscur public anonim, care rupea o dată pe săptămînă de la gură sfantul, ca să-și cîștige dreptul de a se distra, cultivîndu-se totodată, dar și de a susține pe eventualii săi sprijinitori, traducători, adaptatori sau scriitori originali, în lupta lor grea cu autoritățile constituite. Dacă în țări de veche cultură, cum era Franța, „bătăliile" teatrale se dădeau pe teren pur literar, între „perucile" academice și pletoșii romantici, în vederea păstrării sau călcării convențiilor bicentenare, la noi lupta viza însăși structura socială feudală, iar scena teatrului devenea arenă politică. „Adorator fervent al Treimei sfinte și mîntuitoare ce reprezintă **libertatea, egalitatea** și **fraternitatea"** – cum se mărturisea Alecsandri în cursul aceleiași prefețe, concepută epistolar, din crîmpeie succesiv datate –, cel mai dotat pentru teatru din cei trei corifei ai „Daciei literare" a găsit prilejul să-și desfășoare programul revoluționar-burghez, de „pantalonar" (sans-culottes), de „bonjurist" și de „duelgiu", în tot decursul activității sale dramatice. De la **Iorgu de la Sadagura** (1844), care este prima biruință a spiritului nou în teatrul românesc, și pînă la **Boeri și ciocoi** (1874), dacă tendințele politice ale autorului se mai modifică pe parcurs, cu limite ideologice

[1] convenea.

www.cimec.ro



Vasile Alecsandri — portret din 1885 de F. E. Bertier

explicabile și chiar cu grave erori de gîndire, majoritatea acestor piese, inclusiv ultima, privesc societatea moldovenească înainte de 1848, urmărind desfeudalizarea ei, primenirea climatului ei moral, introducerea marilor reforme, printre care sfărîmarea regimului de clacă și a boierescului, ridicarea economică a țărănimii, precum și emanciparea țiganilor, așa-zișii „negri" ai Europei.

Teatrul constituie, poate, cantitativ, în toate speciile sale, de la simplul monolog și de la cantonetă pînă la drama romantică, peste jumătate din opera de imaginație a lui Vasile Alecsandri. Dacă ținem seama de faptul că ultima lui operă, drama **Ovidiu** (1889), a fost scrisă cu un an înaintea morții autorului, am putea spune că, și cronologicește, teatrul a fost preocuparea permanentă a poetului, pe tot întinsul lungii sale cariere literare, de o jumătate de secol. Parcurg tabla de materii a teatrului său, într-una din reeditările anilor trecuți, în „Biblioteca pentru toți", și transcriu titlurile după cuprinsul celor două groase volume : I. **Iorgu de la Sadagura, Lașii în carnaval, Piatra din casă, Chirița în Iași, Chirița în provincie, Cucoana**

www.cimec.ro

Chirița în voiaj, Chirița în balon, Sandu Napoilă ultraretrogradul, Sînziana și Pepelea ; II. **Despot-Vodă, Fîntîna Blanduziei, Ovidiu.** Toate aceste piese, dacă nu mă înșel, fac parte din repertoriul teatrelor noastre naționale și ale numeroaselor trupe de artiști amatori din instituții și fabrici.

Mesajul lui Alecsandri, selecționat în ceea ce are mai generos și mai talentat, a rămas, așadar, viu, el participă la educația unor alte generații, după 75 de ani de la încetarea din viață a întîiului nostru poet național.

Am ținut, în rîndurile de mai sus, să amintesc că la această comemorare se cuvine să asociem și împlinirea celor 125 de ani de la întîiul contact al lui Alecsandri cu teatrul, în calitate de codirector al Teatrului Național din Iași, cu acel mandat limitativ, pe care și l-a lărgit ulterior prin forța talentului și însuflețirea acestuia de către idealurile sale cetățenești și patriotice.

Un singur ctitor este desigur neîndestulător pentru consolidarea în timp a unui edificiu atît de însemnat ca teatrul național al unui popor. V. Alecsandri a fost totuși cel mai activ și mai talentat dintre marii slujitori ai acestei instituții și prin urmare principalul ei întemeietor.

Alcătuindu-și singur marea ediție a **Operelor complete** din 1875, Alecsandri și-a deschis întîiul volum de **Teatru** cu așa-numitele **Cantonete comice,** urmate de **Scenete** și de **Operete.** Cum însă și cele trei **Scenete,** și anume **Stan Covrigarul, Vivandiera** și **Păcală și Tîndală,** se agrementează cu cîntece, putem spune că autorul a văzut teatrul în strînsă asociație cu muzica. Și, ca la origine, uneori și cu dansul. Păcală și Tîndală se combat, primul fiind unionist, celalt antiunionist ; după ce al doilea cedează, amîndoi se prind de mîini și joacă Hora Unirii, unindu-și, odată cu sufletele, glasurile bărbătești.

Asocierea muzicii cu teatrul corespunde de minune naturii optimiste a poetului, care de bună seamă considera regretabilă despărțirea celor două arte, multă vreme înfrățite.

Nu îmi propun, cu ocazia unei zile festive, să fac recomandări de ordin editorial sau scenic. Personal, îmi amintesc însă cu cîtă plăcere am ascultat, în copilărie, pe scena Teatrului Național, cîteva din cantonetele comice ale lui Vasile Alecsandri. **Barbu Lăutarul** smulgea lacrimi tuturor generațiilor. Lacrimi din cele ce nu se ascundeau. Lacrimi sincere și unanime. Nimeni nu lega de această înduioșare un regret față de trecutul în sine, cunoscîndu-i mizeriile, ci numai față de ireversibilitatea tinereții sau a maturității, cu satisfacțiile lor plenare. Barbu Lăutarul era un simbol multiplu. Era însă, mai ales, întîiul depozitar al tezaurului de poezie anonimă, de doine și de cîntece vitejești, era precursorul, care se stingea în uitare și sărăcie.

Cam acesta ar fi fost și destinul părintelui său literar, în altă conjunctură decît cea de astăzi. După o lungă regalitate literară, ușor adumbrită în ultimii ani de viață ai poetului, la ridicarea Luceafărului, idol al noii generații, a urmat un sfert de veac în care oficialitatea burgheză și l-a anexat pe Alecsandri, ca pe un „poet oficial", cum l-a numit cîndva G. Călinescu. Iar apoi, eticheta „bardul de la Mircești", mecanic însușită, uneori nu rău intenționat, marca mai adesea un dispreț transcendent față de poetul „depășit", clasat printre clasicii care nu se mai citesc.

S-a făcut dreptate lui Alecsandri abia în anii culturii socialiste. Cadrul larg al moștenirii literare cuprinde în centrul marii generații de la '48, pe primul plan, figura zîmbitoare a poetului-cetățean, care a înstrunit lira să cînte toate bucuriile și mîhnirile neamului său, toate aspirațiile acestuia, mai vechi sau mai noi, începînd cu glasul marelui anonim, căruia i-a împrumutat ceva din dulceața propriului său glas, și sfîrșind cu trîmbița de aramă care a întonat vitejia dorobanților în războiul pentru Independență. Ctitor principal, cum spuneam, al teatrului nostru, Vasile Alecsandri a fost și unul dintre ctitorii României revoluționare, ai României unite și ai României libere. Titlurile sale la recunoștința noastră sînt prea numeroase și prea mari ca să-l cinstim, individual vorbind, cu toată echitatea. Numai poporul întreg, cu dreapta lui bătaie de inimă, fără precupețire, prin dragostea cu care-i păstrează amintirea, se arată vrednic de marele lui poet.

Șerban Cioculescu

www.cimec.ro

autorul dramatic și scena

Piesele lui Alecsandri respiră o teatralitate nativă. Autorul însuşi a parcurs viaţa cu o memorabilă alură scenică, surîzînd cu înţeles lumii şi contemplîndu-şi emoţionat plimbările solitare. Nimic mai puţin livresc decît bucăţile sonore, cu o nestăpînită gesticulaţie interioară, ale acestui împătimit om al scenei. A început să scrie pentru a avea ce juca la Teatrul din Iaşi, intrat în 1840 sub patronajul unui ilustru triumvirat, din componenţa căruia poetul „Lăcrămioarelor" nu putea lipsi. A continuat să facă teatru, cu sentimentul rar al fundamentării acestui gen în literatura naţională. Opera sa de pionierat a trebuit să împlinească, prin maturitatea programului educativ, juneţea firească a dramaturgiei româneşti. Acelaşi condei a parcurs în cîteva decenii capitole întregi ale dezvoltării literaturii noastre dramatice, fiind sie însuşi precursor şi discipol, pînă cînd firavul Iorgu de la Sadagura a făcut loc substanţialei serii a Chiriţelor, iar naivelor „nunţi ţărăneşti" le-a putut succeda zbuciumul contradictoriului Despot-Vodă. În tot acest timp, Alecsandri a văzut mereu drama ca libret elevat, destinat unui bun spectacol. Creatorul „Pastelurilor" a acordat — desigur — şi în piesele sale toată consideraţia încărcăturii artistice a cuvîntului, dar de data aceasta el a alcătuit din vorbe replici, supunîndu-şi elanul liric unor rigori scenice pe care le-a urmat cu o tainică satisfacţie. În materie de teatru, el se considera un „om de meserie"[1], scontînd în compoziţia pieselor sale pe toate atributele scenei, începînd cu „vioiciunea actorilor" şi sfîrşind cu „trucurile maşinistului"[2]. Succesul de public al unei piese îi apare mereu hotărîtor pentru confirmarea calităţii textului. Obsesia succesului, a reacţiei sălii, îl urmăreşte necontenit atunci cînd vorbeşte despre teatru. Rîde cu o concevabilă răutate de eforturile zadarnice ale lui Frédéric Damé de a construi teatral, iar pentru a-l încuraja pe Ventura după o cădere îi descoperă, generos, atuuri scenice, ca darul „dialogului viu" sau „înţelegerea situaţiilor dramatice". A nu te înşela „asupra gustului publicului" i s-a părut mereu lui Alecsandri obligatoriu. Vorbind despre un vodevil al său, care înregistrase „un succes de stimă", el trece grăbit mai departe, la recîştigarea sufragiilor sălii odată cu piesa următoare. O reacţie defavorabilă a publicului în urmărirea primului final de act la primele reprezentaţii cu *Fîntîna Blanduziei* îl determină la o modificare amplă a acestui moment, pentru a-i da lui Gallus „ocazia de a deveni simpatic"[3]. Primirea călduroasă făcută de spectatori strofei a doua din „improvizaţia" lui Horaţiu îl face să încline un moment către o intervertire a strofelor „Odei la Hebe"[4]. A scrie teatru înseamnă mereu pentru poet a menţine contactul cu omul din stal, a asigura fără greş armătura spectaculară a textului literar. Anahoretul de la Mircesti îşi părăsea firesc sihăstria atunci cînd termina o piesă de teatru. Ea urma să fie citită actorilor *pentru care era scrisă* şi confruntată mereu cu posibilităţile şi disponibilităţile acestora. Millo, Luchian şi încă alţii au transmis personajelor comice ale lui Alecsandri trăsăturile lor scenice; Nottara, Gr. Manolescu, Aristizza Romanescu au comunicat intim cu eroii dramelor elegiace ale marelui scriitor. Dramaturgia lui Alecsandri a cultivat, cu o stăruinţă relevabilă, arta cuvîntului în direcţia dinamicii tea-

1 Scrisoarea către Teodor Aslan din 16 aprilie 1884.
2 Scrisoarea către Ion Ghica din 1 martie 1881.
3 cf. scrisorii către Iancu Alecsandri din 19 iulie 1882.
4 idem.

www.cimec.ro

◀ Matei Millo în „Barbu Lăutarul"

Grigore Manolescu în „Ovidiu"

▶

Aristizza Romanescu (Getta) și Iancu Petrescu (Hebro) în „Fîntîna Blanduziei"

trale. De la „cançonete" la *Ovidiu* operele dramatice ale scriitorului au investigat în variate direcții arhitectonica genului, așa cum se și cuvenea unui deschizător de drumuri cu largi resurse. Cititor pasionat al marilor clasici, cărora li se închina cu smerenie, Alecsandri își găsea timp să cultive și micile zeități ale casei. Îl admira pe Molière și-l recita pe Hugo, dar nu uita să vorbească amicilor săi dramaturgi despre meșterii efectelor scenice : Dumas-fiul, Augier sau Sardou. Depășind apreciabil sfera de influență a acestor iscusiți artizani, în principalele sale opere dramatice, Alecsandri a pus construcția abilă în serviciul unui material de observație socială de o bogăție cu totul remarcabilă și de o reală originalitate. Însemnările unui cercetător sîrguincios ca Charles Drouhet, semnalînd modele și puncte de plecare, au relevat prea puțin distanța considerabilă pe care părintele *Coanei Chirița* a parcurs-o, față de grotesca Madame Angot. El a străbătut nu numai drumul de la comedia facilă la satira incisivă, dar totodată și spațiul dintre formele învechite ale genului și expresia dramatică a unui alt timp. Este de semnalat o evoluție evidentă nu numai de la precupeața Angot la isprăvniceasa Chirița Bîrzoi, dar și de la primele ipostaze ale acestui personaj pitoresc pînă la ultimele ei apariții („...în voiaj", sau „...în balon"). Piesele eminamente teatrale ale lui Alecsandri au încercat să se țină la pas cu „gustul publicului", printr-o actualizare corespunzătoare a satirei, printr-o sensibilizare adecvată a intrigii tragice, ca și prin intermediul unei superioare construcții scenice. Cînd *Ovidiu* a recoltat un respectuos „succes de stimă", Alecsandri trebuie să fi înțeles că marșul său neobosit către stea și-a atins limita naturală. Patima veche pentru „meseria" de dramaturg n-a mai găsit drumul către o nouă dinamizare a creației dramatice. Rămînea însă în urma sa un pachet impresionant de acțiuni asupra viitorului. Cele mai bune pagini ale primului nostru meșter dramaturg ne transmit încă imagini și observații vii despre om și viața socială în construcții artistice de o uimitoare teatralitate. De aci decurg farmecul provocator al acestor texte, tentația reluării lor în viziuni inedite, bănuiala persistentă că ele mai au ceva de spus.

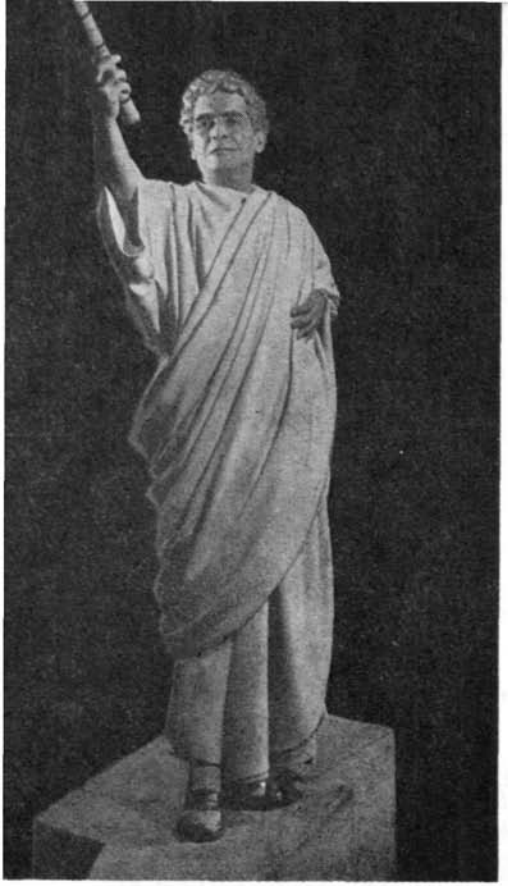
Poezia dramatică s-a aflat în opera lui Alecsandri într-o legătură atît de strînsă cu scena românească a vremii încît piesele au urmat, pînă la un moment dat, soarta acelor școli de teatru, acelor stiluri de reprezentare care colaboraseră la succesul premierelor absolute. Așa se explică faptul că, mai devreme decît tragediile, teatrul comic al scriitorului a intrat în umbră, pe măsură ce maniera vodevilescă de joc a actorilor din școala lui Millo și Luchian, sau a generației

www.cimec.ro

imediat următoare își stingea treptat strălucirea. Una sau două comedii s-au păstrat mai multă vreme în repertoriu ca „bucăți de concert" ale unor mari actori, cu cîteva noi accente. Dramele mari în versuri au împărtășit, la rîndul lor, destinul școlii romantice a lui Nottara, State Dragomir, Zaharia Bîrsan, Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu ș.a. Ele au ținut fruntea sus, înnobilată de mari creații actoricești, pînă prin 1920. Mai tîrziu, chiar și melodioasa *Fintînă a Blanduziei* a apărut foarte rar pe listele de repertoriu ale teatrelor naționale. S-a pronunțat atunci categoric sentința cu privire la îmbătrînirea teatrului lui Alecsandri, fără a se observa destul că viabilitatea pieselor nu putea fi controlată decît prin resuscitarea lor într-o manieră de joc modernă, prin racordarea rezervelor textului la sensibilitatea artistică a noului public. Asemenea încercări temerare n-au lipsit și, dincolo de repetarea la zile festive a vechilor viziuni scenice, au verificat, în cîteva rînduri, resursele moștenirii lăsată nouă de dramaturgul Alecsandri.

Memorabilă rămîne interpretarea îndrăzneață dată „cantonetelor" de către Ion Sava la Teatrul Național din Iași, unde s-a încercat în 1931 și o reluare împrospătată a *Chiriței în provincie*. Mai tîrziu, Victor Ion Popa obținea un mare succes de public cu *Arvinte și Pepelea* (la Teatrul „Muncă și lumină") prin realizarea unui joc stilizat, de esență folclorică. Readucerea pe scenă a Coanei Chirița, în ingenioasa compoziție dramatică a lui Tudor Mușatescu (piesa s-a jucat în 1942—1943 sub direcția de scenă a lui Soare Z. Soare), semnalează în alt chip longevitatea remarcabilă a personajelor create de teatrul lui Alecsandri, pregnanța tipologiei de prim-plan din piesele satirice ale autorului. Un surplus de vitalitate, conținut în replicile și monoloagele unor eroi comici, se desprinde adeseori de fundalul efemer al momentului, reclamînd o prelungire a existenței dincolo de limitele unei etape istoric depășite. Am văzut că în ceea ce privește pe volubila Bîrzoaie, Alecsandri însuși i-a dat cîteva vieți distincte (căci *nu* avem de-a face cu reluarea în mai multe piese a unui personaj nemodificat). Creatorul rolului pe scenă, Matei Millo, avea să-i confere — la rîndul său — Chiriței o a cincea existență (*„...la expoziția de la Viena"*), în vreme ce Paraponisitului îi acorda mult rîvnitul revers al întîiului său contact cu lumea (*Paraponisitul pus în slujbă* — 1870). După nouă decenii de la primul strigăt al Coanei Chirița, Tudor Mușatescu, absorbind într-o piesă, ușor parodică, secvențe întregi din textul marelui înaintaș, a găsit în vechile pagini zăcăminte de autentică artă, cărora le-a aplicat un fel de „localizare" a stilului. Păstrînd acțiunea

www.cimec.ro



George Vraca (Horaţiu) în „Fîntîna Blanduziei" — Teatrul Armatei

Dan Nasta în rolul titular din „Despot-Vodă" — Teatrul Naţional din Iaşi

la jumătatea secolului al XIX-lea, fără a neglija savoarea unor termeni de epocă, autorul noii piese a reconstruit dramatic povestea, a contemporaneizat osatura teatrală a avatarurilor Chiriţei. Procedeul nu poate fi generalizat, dar, în acest caz, rezultatul a fost remarcabil, căci plăsmuirile lui Alecsandri au reînnodat legătura cu „gustul publicului", după vechea dorinţă a inimii poetului.

Pe o cale sau alta, redescoperirea lui Alecsandri ca autor dramatic se dovedea tentantă şi necesară. O înţelegere deplină a dialecticii reconsiderărilor avea să deschidă alte orizonturi reevaluării repertoriului dramatic al marelui trubadur.

Prezenţa lui Alecsandri pe scenele noastre, în ultimele două decenii, a beneficiat de un punct de vedere ştiinţific, capabil să înlăture erorile, prejudecăţile şi abominabila inerţie. Atitudinea sceptică faţă de radioactivitatea artistică (în stare latentă) a teatrului românesc precaragelian se datoreşte uneori — pur şi simplu — ignorării lucrărilor literare mai vechi, alteori unei înţelegeri înguste a trăirii în contemporaneitate, trăire care nu se poate dispensa de o revizuire vibrantă a valorilor trecutului.

Societatea socialistă, eliberînd omul şi proclamînd o independenţă reală a ţării, a eliminat implicit bovarismele „Belgiei Orientului" şi a repus în drepturile firesti filonul de aur al civilizaţiei naţionale, pe întreaga sa întindere istorică. Alături de celelalte bunuri culturale ale acestui pămînt, opera lui Alecsandri a fost supusă unei căutări atente. Preţuind meritele de pionierat proprii creaţiei lirice a autorului „Mărgăritărelelor", timpul nostru a înregistrat o tensiune mai înaltă a vieţii în sectorul operelor dramatice ale aceluiaşi. Prin urmare, paralel cu ediţiile comentate ale scrierilor bătrînului bard, s-au întreprins reeditări scenice ale unor piese, cu rezultate adeseori uimitoare.

Spectacolele Alecsandri au cunoscut în ultimii douăzeci de ani două modalităţi principale ale transpunerii, gravitînd către cei doi poli ai raportului dintre tradiţie şi inovaţie. O readaptare a montărilor tradiţionale a devenit în cîteva rînduri posibilă prin reconstituirea, uşor distanţată, a unei maniere de joc ilustrate cîndva de mari interpreţi. S-a păstrat, în acest caz, modul de „a zice" al şcolilor de teatru consumate, ca şi cum s-ar fi produs exemplificarea prestigioasă a unor lecţii de istorie a teatrului. Vetustul agresiv a fost cu băgare de seamă înlăturat, obţinîndu-se în schimb fiorul de emoţie al

www.cimec.ro

Miluță Gheorghiu în „Chiriţa în provincie" — Teatrul Naţional din Iaşi

reîntîlnirii unor opere fundamentale în interpretarea lor iniţială. O asemenea realizare tradiţională în marile contururi a fost *Chiriţa în provincie* la Teatrul Naţional din Iaşi. În rolul titular, actorul Miluţă Gheorghiu a reluat cu o certă strălucire arsenalul de artificii şi efecte ale vechiului comedian popular, jucînd cu un antren sărbătoresc fiecare scenă, improvizînd uneori, exagerat conştient, solicitînd participarea publicului cu un aplomb descins din arta lui Millo, trecut prin filtrul unor comici ieşeni de talia lui Arceleanu sau Morţun şi amendat — în cele din urmă — de exigenţele noilor spectatori. Obiectivele satirei au căpătat, firește, noi dimensiuni, deplasîndu-se parţial de la critica unor tipuri de mult dispărute către şarja unor manii învechite (cosmopolitismul, infatuarea etc.).

Un loc deosebit, în această linie a remodelării unor spectacole de tradiţie, îl ocupă montarea *Fîntînii Blanduziei* la Teatrul Armatei, prin 1955. Prezenţa în scenă a unor discipoli de prim-plan ai marelui Nottara (George Vraca, Aurel Athanasescu, V. Maximilian) şi cultura teatrală a regizorului (I. Şahighian) au permis realizarea unei atmosfere de inefabilă evocare a unei modalităţi teatrale de ţinută. Ion Şahighian a fost, în materie de teatru, ceea ce am numi un conservator luminat. Consecvent unui stil şi credincios marelui repertoriu, împotrivindu-se cu noblețe manierei bulevardiere, regretatul regizor n-a fost refractar nici unuia dintre mijloacele care puteau întineri un spectacol fără a contrazice frontal sistemul de interpretare pe care-l învăţase de la maeştrii săi. Astfel, în *Fîntîna Blanduziei* el a încercat să adauge dialogului, recitat cu abilitate, un comentar coregrafic al acţiunii, introdus cu bun-gust în atmosfera fantezist colorată a Romei lui Alecsandri. Spectacolul fixa cu distincţie trăsăturile unui stil crepuscular, transmiţînd totodată noilor generaţii ceea ce rămîne bun cîştigat din vechea şcoală a Teatrului Naţional : arta spunerii versului, graţia mişcării şi subtilitatea convenţională a gestului, dispreţul pentru excesul naturalist, pentru arabescul baroc. Interpretul prim spunea partitura lui Horaţiu cu inflexiunile melodioase ale profesorului său, dar şi cu o sensibilitate modernă a emoţiei, cîştigată în repertoriul

Scenă din spectacolul „Chiriţa în provincie" (Teatrul Tineretului). În rolul titular, Arcadie Donos

www.cimec.ro

de idei ibsenian. Deşi nu purta barbă, cum făcuse cîndva Nottara în rolul poetului latin, Vraca depăşea considerabil contextul istoric al acţiunii, distilînd în melancolia eroului un înţeles filozofic mai general. În acest fel, spectacolul din 1955 celebra solemn sfîrşitul unui stil, deschizînd totodată succesiunea unor sensuri şi armonii care îşi aşteaptă rîndul la înviere. Cîţiva ani de zile mai tîrziu, la Teatrul Naţional din Bucureşti reluarea îmbătrînitului *Ovidiu* prilejuia un recital personal lui George Vraca, care a suprapus atunci creaţiei din *Fîntîna Blanduziei* o variantă încă mai sobră, ostilă înflăcărării cantabile.

A doua modalitate, calitativ deosebită, pleacă de la necesitatea aflării unor mijloace noi de expresie, corespunzînd rezervelor nevalorificate încă ale teatrului lui Alecsandri. Este evident că aci ne aflăm pe versantul superior al problemei. Tradiţia nu mai e limitată la recondiţionarea unui stil academic, ea se relevă în dezvoltarea mai decisă a tendinţei, caracteristică autorului „Chiriţelor", de a realiza racordul cu cerinţele spectatorului. Prin urmare, regizorul inovator acţionează în numele scriitorului, atribuindu-şi dreptul şi capacitatea de a discerne „gustul publicului" de astăzi şi de a intermedia între acesta şi textele vechi. De fapt, pe acest drum se poate obţine şi cea mai deplină recunoaştere de către contemporani a valorii unor scrieri dramatice uitate. Reprezentarea unor asemenea opere într-o lumină inedită (şi, în acelaşi timp, adecvată) poate înlătura vechi nedreptăţi, convingîndu-i chiar şi pe exclusiviştii modernizanţi că o piesă scrisă în alt secol nu trebuie confundată cu interpretarea caducă de care adesea este legată. Recercetarea scenică a lui Alecsandri a fost favorizată şi de necesitatea unei descifrări atente a rădăcinilor genului dramatic în literatura noastră naţională. Mi se pare, astfel, cu totul lăudabilă consecvenţa cu care Ion Finteşteanu, ca profesor de teatru, a îndrumat investigaţia înnoitoare a studenţilor săi printr-o trecere succesivă de la Alecsandri la Caragiale. Această coborîre de la izvoare spre marile fluvii, cu o corespunzătoare intensitate a acţiunii inovatoare, este inerentă întregului echilibru al reconsiderării moştenirii literare. Dacă a fost posibil un spectacol Caragiale-Ionescu, o paralelă Alecsandri-Caragiale se impune de la sine şi ar merita întreaga consideraţie a regizorilor noştri. În ceea ce priveşte activitatea pedagogică a lui Ion Finteşteanu, este de relevat mai ales prima sa încercare de a reabilita teatralitatea unor piese ale lui Alecsandri. Alegînd două vodeviluri de tinereţe *(Piatra din casă* şi *Harţă răzeşul),* dintre care primul a fost, în repetate rînduri, trecut în categoria „localizărilor", profesorul-regizor a mers în direcţia relevării *documentului social şi artistic* conţinut în textul şi muzica ambelor comedii. Apropierea de Alecsandri s-a operat, aşadar, printr-o marcată îndepărtare în timp. Reconstituirea artei vechiului vodevil şi conturarea prin îngroşare caricaturală a tipurilor caracteristice unei epoci trecute au dat celor două spectacole aspectul unei *restaurări critice.* Atitudinii moderne care s-a manifestat, în acest caz, prin detaşarea cordial-ironică de epoca în care se desfăşoară acţiunea, Finteşteanu şi elevii săi i-au adăugat un inedit accent cultural, prin ridicarea unor personaje de farsă la virtuţile înaltului model molieresc. Marghiolita (în interpretarea Magdei Popovici) a obţinut un relief nebănuit, schiţînd un pas către pseudoingenuitatea eroinei din *Şcoala femeilor,* în vreme ce Bursuflescu (prin jocul lui Ştefan Tapalagă) viza stăruitor galeria monomanilor din opera marelui clasic.

Comediile lui Alecsandri, construite adesea pe un „quiproquo" care pune în mişcare caractere fixe şi liniare, au sugerat în mod explicabil apropierea de spiritul commediei dell'arte. Autorul român recepţionase însă ecourile celebrului teatru de improvizaţie prin intermediul unor descendenţi tardivi, ca Scribe sau Augier, şi-l aplicase la un material de observaţie original. Se cerea, aşadar, o tratare diferenţiată a elementelor vechii farse cu măşti, introducînd culoarea unui alt timp şi implicaţiile sociale ale unei etape istorice deosebite. Aceasta a fost calea pe care şi-a ales-o regizorul Dinu Cernescu, în spectacolul realizat cu trei ani în urmă la Teatrul Regional din Bucureşti, mai ales în montarea piesei *Iaşii în carnaval.* Ceea ce a dat spectacolului originalitate a fost ingenioasa „localizare" a antrenului improvizaţiei italiene prin înviorarea poantelor teatrului popular românesc cu mişcări şi hiperbole descinse parcă din folclorica reprezentaţie de bîlci, din păpuşeriile lui Vasilache. Dezlănţuirii clovneşti din *Iaşii în carnaval* i-a urmat, ca o altă variantă posibilă, parada măştilor groteşti din *Millo director.* De data aceasta, printr-un complex de mijloace la care au participat grimarea fantezistă, glasurile diformate, efectele jocului de umbre, s-a realizat o demarcaţie netă între grupul ariviştilor şi onestul domn Millo, văzut ca amba-

www.cimec.ro

Magda Popovici (Marghioliţa) şi Cornel Dumitraş (Comisul Nicu) în „Piatra din casă" pe scena Institutului „I. L. Caragiale"

sador al bunului-simţ şi ca mandatar maliţios al regiei. Actorii n-au colaborat, din păcate, cu o egală înţelegere a „jocului" la acest spectacol modern, care s-a bizuit pe reîmprospătarea şi reînnoirea inspirată a unor forme de expresie de o străveche tradiţie. Dinu Cernescu a creat impresia de distanţare, utilizîndu-i pe „pozitivii" din cele două comedii ca intermediari între public şi „ruginiţi".

Distanţarea s-a impus ca o direcţie cvasiobligatorie în tratamentul de întinerire a unor texte dramatice, cu latente ardori juvenile. Sanda Manu, punînd în scenă *Chiriţa în provincie* (Teatrul Tineretului — 1963), a refuzat net „piccolizarea" comediei lui Alecsandri. De data aceasta, distanţarea s-a bizuit pe jucarea cu o virtuozitate accentuată a întregului vodevil. Cu excepţia comportării unui singur personaj (Leonaş), celelalte s-au făcut că iau în serios structura iniţială a farsei şi — prin urmare — au jucat cu o aprindere extremă o partitură a cărei desuetudine a devenit, prin îngroşare, de un ridicol nesfîrşit. Interpretarea rolului titular de către un bărbat a evidenţiat, prin extrema convenţionalitate a situaţiei, acea savoare a teatrului declarat antinaturalist, care va fi făcut — în esenţă — şi farmecul creaţiilor lui Matei Millo. Interesant este că, astfel, Chiriţa şi alte personaje satirizate şi-au pierdut accesul la simpatia sălii, mişcîndu-se mereu într-un cadru fals, care condamna, cu o nouă vigoare, o lume şi o morală în egală măsură detestabile. *Chiriţa în Iaşi* a fost — la rîndul său — recuperată în spectacolul teatrului din Braşov, pus în scenă de Ion Simionescu, printr-o desemnare accentuată a mobilurilor satirei. Actorii şi sala s-au amuzat, într-o armonie evidentă a gusturilor, urmărind sau îndeplinind mimarea şarjată a pitorescului buf, propriu protipendadei Iaşilor de la 1850.

Probleme de alt ordin ridică orice intenţie de reconsiderare a dramelor istorice scrise de Alecsandri. Excluzînd *Cetatea Neamţului* de pe lista creaţiilor viabile, înregistrăm o explicabilă rezervă faţă de ideea unor adaptări contemporane ale celor două „tragedii" romane. În vreme ce *Ovidiu* ar suporta greu o transmutare a construcţiei sale liniare în orice alt climat scenic, *Fîntîna Blanduziei* închide în structura sa de elegie amabilă o undă de nelinişte şi un potenţial filozofico-artistic care respiră încă. S-a spus că această piesă cuprinde în lumina

www.cimec.ro

sa vesperală o teză gravă despre relaţia dintre artă şi viaţă. De fapt, ideea zămislirii unei opere de artă sub impulsul realului se mărgineşte aci la anecdotica romanţioasă. Mai profunde mi se par glosele asupra existenţei şi a sensului acesteia, conţinute în replicile lui Horaţiu şi privind *creaţia* ca o modalitate de trăire perenă. Există aci temeiurile unei reconsiderări. Preferinţa vădită a direcţiei de scenă contemporane pentru prima dintre marile drame în versuri ale scriitorului, şi anume *Despot-Vodă*, ni se pare, în acelaşi timp, justificată. Operă de inspiraţie hugoliană, scrisă pe un material dramatic românesc cu experienţa unui spectator de teatru avid, drama istorică a lui Alecsandri ezită între construcţia ortodox-romantică şi tendinţele clasicizante ale dramelor lui Casimir Delavigne. Un efort vădit, dar discontinuu, de realizare a „autenticităţii" istorice, o construcţie de o abilă simplitate în primele acte şi bruştele revărsări melodramatice din a doua parte a piesei alcătuiesc o îmbinare neobişnuită de tendinţe şi stiluri. Despot însuşi este cînd damnatul romantic, apăsat de fatidice circumstanţe, cînd sumbrul intrigant, totodată Ruy Blas şi Don Salluste. Trebuie să vedem aci nu atît o stîngăcie a construcţiei, cît indecizia unui romantic întîrziat, rîvnind la o complicare a dramei, pe măsura ivirii unor cerinţe stăruitoare de îmbogăţire sufletească a personajelor literare. Contradicţiile febrile ale dramei, întemeiate pe un fond patriotic constant, au atras firesc atenţia teatrelor noastre. După un spectacol poate prea discursiv al Teatrului Armatei (exceptînd creaţia lui C. Ramadan în rolul lui Ciubăr), a produs o certă surpriză încercarea lui Dan Nasta de a realiza la Teatrul Naţional din Iaşi un *Despot-Vodă* revizuit. Accentul a fost pus asupra eroului central al dramei, printr-o temerară intenţie de hamletizare a neliniştilor acestuia. Intrigantul versat şi visătorul incorigibil au coexistat într-o tratare voit cerebrală, ceea ce a comunicat scenelor pasionale o neaşteptată atmosferă glacială. Actorul Nasta ca interpret al nefericitului Despot a creat, involuntar, un cerc de tăcere în jurul eroului, detaşîndu-l de restul ansamblului şi pregătindu-l pentru marele final. Moartea aventurierului căpăta, prin decantarea spasmelor ultime într-o spectaculoasă mişcare circulară, un sens tragic covîrşitor. O versiune mai unitară a dramei lui Alecsandri a fost realizată la Teatrul de Stat din Sibiu, sub direcţia de scenă a lui Ianis Veakis (1964). Rostirea sobră a versului pînă la desfacerea lui în replici firești, simplitatea costumelor şi a decorului, ritmul modern al mişcării l-au scos pe *Despot* din categoria pieselor festive şi a spectacolului „de montare", reducînd evident decalajul dintre structura artistică a operei şi sensibilitatea noului spectator. Multe dintre tiradele patriotice ale piesei au căpătat astfel o viabilitate reală, eliberîndu-se parţial de tehnica recitativului muzical. În rolul lui Despot, actorul Ion Bessoiu a găsit, dincolo de grandilocvenţa altor interpretări, drumul către relevarea unei psihologii, dînd contradicţiilor din comportarea eroului corespondenţa unei indecizii interioare. În spectacolul de la Sibiu s-a produs o apropiere considerabilă a publicului de resursele vechiului text, cu un salutar simţ al măsurii şi cu o evidentă tendinţă de ilustrare a potenţialului clasic din opera lui Alecsandri.

Varietatea aspectelor care caracterizează prezenţa lui Alecsandri pe scenele noastre depune cea mai convingătoare mărturie despre vitalitatea începutului de leat al dramaturgiei noastre naţionale. Nu mai este nevoie să demonstrăm că opera dramatică a marelui ctitor, concepută ca o şcoală cetăţenească, a devenit, nu mai puţin, o excelentă universitate pentru dramaturgi, actori şi regizori. Ne apropiem de bătrînele scrieri cu un respect care include în mod necesar emoţia redescoperirilor contemporane nouă. În ceea ce priveşte oricare ezitare conservatoare, mi se pare deajuns să amintim mînia cu care Alecsandri ne-a înfăţişat anteriul şi giubeaua lui Sandu Napoilă, ultraretrogradul.

V. Mîndra

www.cimec.ro

...Despre teatru

Am fost obligat să-mi măsor zborul imaginației și a condeiului în nivelul puterii actorilor și a culturii publicului. Iar dacă am reușit a crea unele tipuri caracteristice și a desemna unele schițe din viața noastră socială, acele figuri și tablouri vor interesa poate în viitor pe oamenii ce vor avea curiozitate de a studia și cunoaște trecutul.

Vasile Alecsandri

• DIFICULTĂȚILE CREAȚIEI

...mă îndemni a studia tipurile ce mă înconjoară, spre a le pune pe scenă. Susții cu tot dreptul, deși pe un ton glumeț, că un autor dramatic ar găsi elementele necesare pentru un bogat repertoriu și îmi impui misia acelui autor. Fie!... Eu însumi m-am gîndit adeseori la o asemenea grea întreprindere, și fiindcă încă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridicolelor societății noastre. Ambiție frumoasă și atrăgătoare!...

(Unui amic imaginar, în Prefața la Opere complete — Teatru, 1875, ed. Socec)

Dificultățile ce se ridică în ochii mei cu forme uriașe de fantasme, au sorgintea lor chiar în sînul Institutului teatral; căci trei lucruri sînt de creat, pentru a se dobîndi un rezultat satisfăcător: 1) limba, 2) jocul actorilor și 3) educația publicului (...)

Iată, amice, elementele nesuficiente de care poate să dispuie un autor pentru interpretarea operelor sale... Precum vezi, trebuie tot creat: 1) o limbă conformă cu caracterul fiecărui personaj, precum și cu naționalitatea și cu timpul în care trăiește; 2) o școală de declamare pentru a se forma actori inteligenți și corecți în jocul lor pe scenă. Cît pentru public, nu mă îndoiesc că și-ar perfecționa gustul și judecata îndată ce s-ar găsi dinaintea unui spectacol compus de adevărați artiști.

Un teatru perfect nu se improvizează de azi pe mîine; trebuie timp și sacrificiuri, și în lipsa acestor două condiții, un autor va fi ținut a compune piese ușoare și potrivite cu puterile diletanților și a merge înainte treptat punînd un frîu imaginației sale, făcînd act de abnegare, condamnîndu-se la o lucrare restrînsă și ridicîndu-și inspirările la talia interpretatorilor. O asemenea întreprindere cere multă bunăvoință, mult tact, multă răbdare din partea acelui ce s-ar încerca să creeze un repertoriu național. Ferindu-se de mania traducătorilor de drame cu mare spectacol și cu situații exagerate, el va alege din repertoriile străine piese plăcute, lesne de jucat și le va localiza cu măiestrie în privirea gustului public, sau mai bine, va compune bucăți originale în care va introduce moravurile și tipurile locale.

www.cimec.ro

Elementele nu-i vor lipsi pentru a ajunge la scop, căci societatea noastră e împestriţată cu felurite tipuri comice, şi defectele ei, viciurile ei chiar, formează un grup destul de mărişor.

(Unui amic imaginar, în Prefaţa la Opere complete — Teatru, 1875, ed. Socec)

În aşteptare îţi voi trimite curînd întreg repertoriul meu dramatic imprimat într-un volum mare pe două coloane. Vei citi acolo multe prostii... dar cînd copiezi fidel o societate caraghioasă ca a noastră, cum să ai haz ?

Autorii dramatici din România au de luptat cu patru obstacole foarte grele de trecut :

1. limba care este încă în faşă ;
2. publicul care seamănă cu limba ;
3. actorii care seamănă cu publicul ;
4. cenzura !

Descurcă-te dacă poţi !

(lui Ion Ghica, din Iaşi, iulie 1852)

La ora aceasta combin în mintea mea planul dramei în versuri Moartea lui Ovidiu. *Mi-ar trebui biografia lui August ca să-mi ajute la studiul epocii sale şi în adevăr nu ştiu unde să mă adresez ca să mi-o procur.*

(lui Iancu Alecsandri, 4 mai 1884)

Descurajarea dumitale ca autor dramatic nu este deloc îndreptăţită. Vom vorbi în curînd mai pe larg ; ai darul dialogului viu şi animat, ca şi înţelegerea situaţiilor dramatice, prin urmare, nu se aruncă în mare un asemenea bagaj preţios.

Poate să i se întîmple lui Dumas, lui Augier şi lui Sardou să se înşele asupra gustului publicului la o piesă. Aceasta chiar s-a întîmplat adesea, dar nu au renunţat la cariera lor, şi succesul obţinut prin alte opere le-au dat dreptate.

Dacă Ovidiu *ar cădea, nu m-aş descuraja. Pentru un autor care se simte, o neizbîndă este cîteodată un bun îndemn. Te dai înapoi pentru a sări mai bine.*

(lui Grigore Ventura, din Mircești, ianuarie 1885)

• EXIGENŢELE CREAŢIEI

Păstrează manuscrisul lui Pepelea, *dacă acesta îţi poate face plăcere, cît despre acela al* Sfredelului dracului, *să mi-l păstrezi ca să fac din el un autodafeu, căci nu mai vreau să-mi leg numele de farse de carnaval. Localizînd vodevilul lui Bayard am vrut doar să procur d-nei Sarandi şi lui Iulian ocazia de a crea roluri caraghioase, care distrează marele public.*

(lui Ion Ghica, 11 ianuarie 1885)

Încă o chestiune cu privire la piesa mea înainte de a o da publicităţii. Ia-ţi manuscrisul în mînă şi urmăreşte indicaţiile mele :

Actul I — Scena a II-a — Gallus intră ţinînd o spadă în mînă ; el spune, ca şi cum s-ar adresa cuiva care nu este în scenă :

„Să duc la faur spada s-o steargă de rugină ?
Prea bine. *(Se opreşte.)* Ce văd ? Cine pe apă se înclină ?"

Aceste două versuri înlocuiesc pe cele din textul primitiv :

www.cimec.ro

„— Să duc astă scrisoare Lydiei ? Bine-ndată,
Dar ce văd colo-n umbră ? un farmec viu de fată ?"

Această schimbare se explică la sfîrşitul actului.

(...)

Or, la reprezentaţie, am observat că publicul pare să aştepte reapariţia Gettei şi că se lasă prea repede cortina, după părerea lui. De aci o oarecare constrîngere, o oarecare răceală, care dăunează succesului acestui prim act. În adevăr, acesta se sfîrşeşte nefiind în scenă decît un singur personaj, Gallus, care nu a avut încă ocazia să se facă simpatic.

Iată deci la ce m-am gîndit. Cînd Getta, în scena cu Horaţiu, se exaltează pînă într-atît încît îi cade la picioare şi-i sărută mîna, ea pare că şi-a pierdut capul şi, în tulburarea sa, fuge, lăsînd pe Horaţiu surprins şi pătruns de un sentiment încă neexplicabil. Tînăra fată crede atunci că trebuie să-şi ia coşul cu flori în clipa în care se depărtează ; aceasta este însă o mişcare nenaturală într-o situaţie atît de încordată. Cred că ar fi mai potrivit cu starea spiritului său tulburat să nu se gîndească la coş şi să fugă, uitîndu-l lîngă fîntînă.

Acest joc de scenă mi-ar permite să o fac să revină la sfîrşitul actului, în căutarea coşului, căci fără de asta nu s-ar putea întoarce la stăpînul său.

(...)

Altă poveste

În scena actului al II-lea, unde Horaţiu improvizează o odă în onoarea Hebei, versul care încîntă cel mai mult publicul nostru e acela cu care se termină strofa a doua :

„Culegător de stele pe spaţiul ceresc".

Entuziasmul este aşa de mare încît aproape dăunează întregului conţinut al strofei a 3-a. Or, pentru că actul al II-lea ar trebui să se termine după această improvizaţie, n-ar fi mai bine să strămut versul în chestiune la sfîrşitul odei, astfel ca publicul să rămînă sub impresia pe care o încearcă ?

În acest caz, cum crezi tu că aş putea să fac această strămutare ? Caută şi răspunde de asemenea cît de curînd.

(lui Iancu Alecsandri, din Mircești, 16 aprilie 1884)

Deşi aici sînt prea ocupat cu băile şi cu plimbările higienice şi nu am timp să fac versuri, mă gîndesc cu drag la Ovidiu şi la Iulia, nepoata de fată a lui August ; voiesc să fac din acest rol ceva încă mai pasionat decît Getta, şi sper să-ţi pregătesc un succes încă mai mare. Cînd ?...

Asta depinde de la capriciul muzei... Trebuie dar să nu fim nerăbdători, ci să aşteptăm venirea copilului pe lume în cele mai bune condiţii, căci nici mie nu-mi mai este iertat a scrie banalităţi, nici dumitale a juca roluri neînsemnate.

(Aristizzei Romanescu, din Mehadia, 3 august 1884)

Spun improvizaţie, pentru că am scris primele trei acte cu o repeziciune ameţitoare şi, mulţumită lui Dumnezeu, nu mă simt deloc obosit. Poate o oarecare oboseală se va declara cînd voi fi scăpat de febra lucrului, dar atunci mă voi duce să mă refac în farmecele cetăţii Capua şi voi găsi în Senat distracţii emoţionante (sic). *În aşteptare, reînnoiesc cererea mea relativă la gravura tabloului lui Couture, pe care mi-ai spus că o ai printre hîrtiile dumitale.*

Am mare nevoie de ea pentru a mă inspira în scena orgiei de la Ovidiu.

(lui George Steriade, din Mircești, 20 noiembrie 1884)

Din mila lui Dumnezeu am putut, în sfîrşit, să mă apuc de lucru de o săptămînă şi am refăcut în întregime piesa mea Ovidiu, *pe care îmi propun să o imprim la Bucureşti în acelaşi format ca* Despot. *Manuscrisul este gata şi nu aştept decît un cuvînt afirmativ de la Socec pentru a i-l expedia prin poştă.*

www.cimec.ro

Această piesă avea multe defecte datorită grabei pe care o pusesem la făurirea ei (în patruzeci de zile dădusem gata patru acte în versuri).

Cred că am îndreptat o parte din aceste defecte şi că ultima mea operă dramatică trebuie să fi cîştigat din punctul de vedere al artei scenice.

(lui Ion Ghica, din Paris, 19 martie 1890)

• IMORTALITATEA CHIRIŢEI

Chiriţa la expoziţia de la Viena *m-a făcut să rîd cu hohote ; îţi mulţumesc pentru broşurile ce mi-ai trimis şi pentru momentele de veselie ce mi-ai procurat. Canţoneta e nimerită şi cuprinde unele şfichiuri care au trebuit să producă efect în public, dar totodată să şi cîrnească unele nasuri de care sînt aninate portofoliuri ministeriale. Pasagiurile atingătoare de perdelele* Vavilonului românesc *şi de cutiile pline cu fasole, sînt epigrame foarte juste ; păcat însă că nu ai dezvoltat mai mult acel pasagiu şi că nu ai pomenit de* ursul lui Costaforu, *de* călugăriţa cu potcapiul pe urechie, *de* braşovanca ruşinoasă *ce sta ascunsă în fundul* Vavilonului, *şi de toţi manechinii expuşi în uniforme variate, manechini care au făcut pe un francez a zice : „En voyant la section roumaine, on est porté à croire que c'est l'exposition du pays des mannequins."* [1]

În adevăr, tipul Chiriţei va rămînea în repertoriul nostru şi va fi exploatat cu succes încă mult timp, căci este o baie nesecată. Aşa, de exemplu, ce-ar plăti o Chiriţă care s-ar întoarce de la Cameră ? O Chiriţă politică ? O Chiriţă gheşeftară ? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure.

(lui Matei Millo, 25 februarie 1874, după lectura farsei „Chiriţa la expoziţia de la Viena")

Alaltăieri am revăzut pe bătrînul Millo în rolul Chiriţei la Iaşi, una din primele mele piese de tinereţe, care datează de la 1844. Vai ! printre numeroşii spectatori care umpleau sala, singurii martori oculari ai acestei epoci erau autorul şi artistul care a creat rolul Chiriţei, acum 42 de ani !!! Unul purtînd pe ceafă un rest de păr alb, celălalt în vîrstă de 75 de ani, plin încă de vervă artistică, dar dărîmat de ani, dezavantajat de vocea sa tremurătoare şi vădit trădat de puteri şi de memorie.

Publicul din noua generaţie, neştiutor de tot ceea ce s-a întîmplat în ţara noastră dincolo de ultimii treizeci de ani, a făcut o bună primire cailor de poştă care aduc pe Chiriţa şi familia sa în scenă, a rîs în hohote cum se rîdea în 1844, cît despre mine, aveam aproape lacrimi în ochi în timpul reprezentaţiei, căci gîndul meu se întorsese îndărăt şi trecea în revistă oameni şi întîmplări din această epocă, năluci dispărute în neant !

Dacă ai fi fost acolo, dragul meu, ne-am fi strîns de mînă cu înţeles. Ce-am fost pe vremea lui Sturza şi unde am ajuns.

Socotisem să plec astăzi, sîmbătă, din Bucureşti, dar Aristizza şi restul trupei m-au rugat să-mi amîn plecarea cu o zi pentru a asista la reprezentaţia Fîntînii Blanduziei. *Am consimţit la această cerere, din cauza contrastului dintre cele două opere dramatice, jucate în aceeaşi săptămînă, deşi au fost scrise la distanţă de aproape o jumătate de secol.*

(lui Ion Ghica, din Bucureşti, 24 octombrie 1886)

• „CINE AR AVEA CURAJUL SĂ SE ATINGĂ DE SHAKESPEARE?"

Nu ştiu din care împrejurare, scrisoarea dumitale şi broşura intitulată Romeo şi Julieta *au sosit aici abia de trei zile ; se vede că ele s-au oprit să se odihnească*

[1] „Văzînd secţia românească, îţi vine să crezi că este expoziţia ţării manechinelor".

www.cimec.ro

puțin la Roman, sau poate la Mărășești, pe care funcționarii poștei îl confundă cîteodată cu Mircești. Am răsfoit broșura în treacăt și mărturisesc că, deși traducerea poate să fie exactă, însă mi s-a părut că întregul ei, cu scene în proză, în versuri albe și în versuri rimate, ar produce mari dificultăți pentru studiul rolurilor, și nu ar obține succesul lui Hamlet; afară de aceasta, sînt pasaje care trebuie sau șterse sau prelucrate... Cine ar cuteza să întreprindă o asemenea lucrare? Cine ar avea curajul să se atingă de Shakespeare? Eu unul, nu... Nu mă ating de cele sfinte... și dar vin a declara că-mi este cu neputință să îndeplinesc cererea ce mi-ați adresat.

Cerce Manolescu, care a tradus pe Hamlet într-un mod satisfăcător, și poate că, consultîndu-vă împreună, veți reuși a adapta pe scena noastră traducerea lui D. Ghica.

Cît pentru mine, ferindu-mă de această grea sarcină, mă restrîng în cercul ocupației mele favorite, lucrînd drama lui Ovidiu.

(Aristizzei Romanescu, din Mircești, 24 octombrie 1884)

• TEXT ȘI SCENĂ

Aventurile lui Pepelea pot fi continuate în fiecare an într-o nouă serie de tablouri. Dar ceea ce contribuie în mod special la succesul acestor feerii este montarea. Cu cît costumele sînt mai bogate sau mai caraghioase, cu cît mașinăriile sînt mai perfecte, cu atît piesa are mai mute șanse să aducă bani.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 6 iunie 1880)

Să sperăm că Pepelea nu va fi mai prejos decît Sfredelul. De aceea mă străduiesc să pun această feerie pe roate. Una din principalele condiții ale succesului, pentru acest gen de piese, este ca artiștii să joace cu vioiciune și ca trucurile mașinistului să nu dea greș. (....)

Vreau ca, în ciuda reproșurilor violente ale ziarului „Independența" și ale „Românului", direcția ta să inaugureze feeria națională, marea dramă în versuri și opera comică românească.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 1 martie 1881)

Îți trimit o planșă din lucrarea lui Dezobry, pentru a-ți da o idee despre decorul actului întîi. Este o piață publică împodobită la dreapta și la stînga de galerii cu coloane, prelungindu-se de-a lungul culiselor, cu excepția primei, pînă în fundul teatrului. Trebuie să se ajungă la aceste portice prin una sau două trepte.

Fundul va trebui să fie ocupat de un templu mărginit de două străzi care dau în piață.

Primele culise de la dreapta și de la stînga, alăturate lojilor Comitetului, sînt socotite că reprezintă o stradă care traversează una din laturile Forului.

Ai înțeles? În acest caz ești tare!

Notă. Cele două coloane care figurează în primul plan al gravurei mele vor fi suprimate din decor.

Acestea fiind făcute, te înștiințez, dragul meu, că acest act întîi cere multă montare, precum și un personal foarte numeros, reprezentînd poporul din Roma cu diferitele sale rase și costume. Ne vom ocupa împreună de un studiu special, cu prilejul sosirii mele, dar pentru a fi îndrumați în căutările noastre, ne va fi trebuincios un nou exemplar din albumul furat de Verneuil.

Fă așa ca direcția să-și procure unul numaidecît.

Noua mea piesă conține patru roluri principale, acela al doamnei A. Manolescu, al lui Manolescu, al lui Nottara și al lui Iulian. Celelalte sînt secundare și

www.cimec.ro

destul de numeroase pentru a folosi cele mai multe dintre fetele și băieții care sînt condamnați să facă figurație așteptînd altceva mai bun. În total douăzeci și patru de roluri. Avem cu ce să satisfacem multă lume.

(lui G. Steriade, din Mircești, 3 noiembrie 1884)

Numirea mea ca vicepreședinte al Senatului a venit pe neașteptate, tocmai cînd dădeam naștere lui Ovidiu, *și, pe legea mea, nu am crezut că trebuie să mă deplasez înainte de încetarea lăuziei. Acum, cînd mama sau mai curînd tatăl și copilul sînt sănătoși, voi lua voluminosul meu manuscris și trenul de București. Nu cred totuși că senatorii sînt nerăbdători să se vadă prezidați de mine; în ce mă privește, sînt și mai puțin nerăbdător să ocup fotoliul lui beizadea Mitică. În schimb, actorii, în special Romaneasca, stau ca pe jeratic. Aceasta așteaptă rolul Iuliei cu toată înfocarea unei adevărate artiste îndrăgostite de arta sa; este adevărat că am scris pentru ea un rol important și presărat cu situații foarte dramatice. Ea îl va interpreta într-un chip care o va înălța la fel, ba poate chiar mai mult decît rolul Gettei. Dar oare piesa va reuși??? Aceasta e problema. Este într-adevăr foarte caraghioasă dispoziția spiritului meu de a fi năpădit de îndoială în ajunul publicării unei opere sau al reprezentării unei piese.*

Ovidiu *are cîteva pasaje frumoase și un număr destul de mare de versuri bine cizelate, dar capriciul publicului este cîteodată atît de bizar!*

Aș vrea foarte mult să asiști și tu la repetițiile generale și să-mi împărtășești impresiile, astfel încît să am timpul, la nevoie, să fac schimbările și corecturile necesare.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 29 noiembrie 1884)

*

* *

Vă dau de știre că am prelucrat pe Ovidiu *în totul și că am adăogit un act la început, care mi s-a părut indispensabil pentru interesul întregii piese. Decorul reprezintă grădina palatului lui August, împodobită cu statui, basin de marmură, masif de copaci în fund, în dreapta actorului, pe planul I, o stîncă acoperită cu* lierie *și purtînd statuia lui Cesar. În stînga, de-a lungul culiselor, fațada palatului, un peron, scări de marmură și o ușă de bronz ce se deschide pe el.*

Scopul meu e de a se începe stagiunea viitoare cu Ovidiu. *Dacă sînteți de aceeași părere, vă rog să ordonați a se pregăti decorul în vara ce vine.*

Piesa va purta titlul de Ecsilul lui Ovidiu, *excluzîndu-se din ea actul morții de la sfîrșit; acest act va rămînea ca o piesă deosebită dacă reprezentarea lui în aceeași seară ar prelungi prea mult spectacolul. Vom videa ce va fi mai nimerit cînd mă voi întoarce în țară.*

Binevoiți a-mi răspunde ce hotărîți în privirea propunerii mele și totodată a mă informa cum merge teatrul nostru în iarna aceasta...

(lui Constantin Stăncescu, din Paris, 3 februarie 1887)

• ETICA ȘI MĂIESTRIA ACTORULUI

Ai trimis-o din nou pe Romaneasca la Paris; e bine, ea este suficient de inteligentă pentru a ști să profite, din punctul de vedere al artei, de șederea sa în Franța. Iulian de asemenea se va forma în genul lui Coquelin. Este o alegere bună.

(lui Ion Ghica, din Mircești, 29 mai 1881)

www.cimec.ro

Aflu cu mirare risipirea trupei. Ce i-a apucat pe Romaneasca, pe Popeasca şi pe Manolescu? Adevăraţii artişti nu părăsesc un teatru căruia îi datorează succesul şi reputaţia lor. Purtîndu-se astfel dovedesc că le pasă de arta dramatică şi de progresul scenei naţionale cît le pasă de o ciubotă veche. Îmi pare rău pentru aceşti trei societari care prin poziţia lor în teatru trebuiau să nu dea un aşa de prost exemplu, dar deoarece au făcut-o, fără să se sinchisească de încurcătura în care pun direcţia... să trecem peste asta.

(lui Grigore Cantacuzino, din Mircești, 13 decembrie 1882)

Am vorbit cu Cantacuzino şi am avut satisfacţia să-l găsesc, aşa cum îl judecasem, animat de cele mai bune sentimente pentru progresul scenei româneşti şi gata să uite amărăciunile pe care direcţia i le-a pricinuit.

Despre Aristizza mi-a declarat că se simte mai presus de orice atingere personală şi că o va dovedi, îndemnînd comitetul să intre în discuţii cu artista pentru reîntoarcerea sa la Teatrul Mare.

Nu le mai rămîne, deci, membrilor din comitet nici o pricină de îndoială pentru a căuta să termine prieteneşte o neînţelegere regretabilă. Cu această convingere, te îndemn să începi cu Aristizza negocierile potrivite pentru reangajarea sa şi du lucrurile la bun sfîrşit, pentru ca, la reîntoarcerea mea în Bucureşti, să am mulţumirea de a o găsi încheiată. Toată lumea va cîştiga din aceasta: direcţia, publicul şi autorii.

(lui George Steriade, din Sinaia, 26 august 1886)

• CĂTRE TINERI

...fereşte-te mai cu seamă de marea dumitale uşurinţă de a compune. Eu unul aş dori să te văd la lucru — nu numai ca pe un gazetar obligat să furnizeze porţia zilnică publicului din Bucureşti, dar ca pe un adevărat literat, care are ambiţia să-şi lege numele de o lucrare de merit.

Ne-am înţeles, îmi vei face această plăcere, nu-i aşa? Mi-o vei face cu atît mai uşor, cu cît ai descoperit o vînă bună de exploatat. Fii muşcător fără patimă, fără amărăciune, fără înverşunare, într-un cuvînt fii spiritual ca un om de salon care ar dori să distreze nişte doamne şi răspund eu de succes.

(lui Pantazi Ghica, din Mircești, 30 octombrie 1865)

Nu sînt mai puţin fericit să ştiu că lucrezi pentru teatru. Este un gen de lucru care are să te distreze mult şi pentru care posezi o înclinare naturală. Stăruie în a studia bine caracterele personajelor dumitale, în a le face să vorbească limba care se potriveşte cu poziţia lor socială, în a construi cu dibăcie scenariile, în a evita lungimile şi a pregăti cu dibăcie deznodămintele. Să ai mai cu seamă în vedere că trebuie să creăm adevărata conversaţie în limba română, conversaţie fină, spirituală, elegantă, nuanţată şi originală, căci ştii că acum această conversaţie nu este decît un jargon caraghios... o franţuzească de bucătărie.

Aştept cu nerăbdare rezultatul primelor dumitale începuturi în arta dramatică şi doresc să pot în curînd strînge mîna unui coleg.

(lui Pantazi Ghica, din Mircești, 17 noiembrie 1865)

„Sterian pătitul" al dumitale m-a înveselit mult. Mi-a ţinut tovărăşie de la Roman la Mircești şi flecăreala lui spirituală m-a distrat atît de bine încît nu am băgat de seamă străbaterea unei poşti. Or, este mare lucru în împrejurările de faţă să ţii trează atenţia unui cititor timp cît să străbaţi o poştă şi să-l faci să uite şi starea de deplîns a cailor şi gravele evenimente din ţară... Aceasta dovedeşte

www.cimec.ro

că posezi ceea ce trebuie pentru a fi autor dramatic și că ai intrat cu totul în cariera teatrală.

Drumul dumitale e croit, dragul meu Pantazi; deci înainte marș! Lovește tare în vicii; biciuește pe caraghioși... și vei aduce mai multe servicii adevărate, decît așa-zisele organe ale opiniei publice.

(lui Pantazi Ghica, 3 aprilie 1866)

Oricare au fost împrejurările sub ale căror impresie ați compus comedia: Pe malul gîrlei, *sînt fericit de a vă declara că ați reușit a produce o operă spirituală, bine gîndită și scrisă într-un stil foarte plăcut. Să se înțeleagă sau nu aluzia cuprinsă în ea, menirea ei este de a încînta publicul cititor sau ascultător și această încîntare o va răspîndi-o în toate spiritele capabile de a înțelege și a aprecia meritele unei scrieri dramatice. Eu am rămas foarte mulțămit de nimerita d-voastră debutare pe scena română și mă bucur de a surprinde în talentul ce posedați acea vînă foarte rară care produce lucrări dramatice de bună calitate. (...)*

Îmi ziceți cu amabilitate că sînteți ucenicul meu. Fie... primesc cu plăcere acest compliment, căci mă simt fericit de a avea ucenici ca traducătorul odelor lui Horațiu și ca autorul comediei ce mi-ați trimis... Deci, pas înainte! V-ați găsit adevărata carieră literară: Castigat ridendo mores.

(lui D. C. Ollănescu-Ascanio, din Mircești, 16 martie 1879)

Vestea despre lucrarea dramatică întreprinsă de Ureche m-a bucurat, căci îmi place a vedea tinerimea lucrînd cu entuziasm pentru teatru.

(Aristizzei Romanescu, din Mehadia, iulie 1884)

Am ajuns ca o veche corabie părăsită în port, nemaiputînd brăzdui valurile mărilor depărtate și văzînd vasele tinere luîndu-și zborul pe umeda cîmpie. Privesc cu înduioșare la juna generație care mă urmează și mă mîngîie oarecum de părăsirea frumoasei tinereți, cînd ochiul meu se prinde de un tînăr cu inimă, cu talent și cu entuziasm. Știu emoțiunile plăcute ce el e menit să simtă și îl fericesc din fundul inimei.

(lui D. C. Ollănescu-Ascanio, din Mircești, 1 octombrie 1885)

www.cimec.ro

A TREIA EDIȚIE A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL TEATRELOR DE PĂPUȘI ȘI MARIONETE

Programată în decorul darnicei toamne a cîmpiei dunărene, ediția 1965 a Festivalului internațional al teatrelor de păpuși atribuie Bucureștiului pentru a treia oară în decurs de șapte ani calitatea, devenită tradițională, de gazdă a păpușilor lumii.

Anii care au trecut de la primul festival din 1958 – pe care unul din participanți l-a calificat, în rîndul întîlnirilor internaționale ale păpușarilor, drept „uriașul de la București" – au sporit prestigiul dobîndit de arta păpușărească românească, au adăugit noi îndreptățiri interesului față de România, față de atotcuprinzătorul progres făurit de țara-gazdă, au extins atracția și, în consecință, caracterul reprezentativ al marii competiții a teatrelor de păpuși.

www.cimec.ro

Bucuria de a saluta la Festival participarea unor trupe și artiști din țări a căror artă păpușărească a mai fost ilustrată cu prilejul precedentelor întîlniri bucureștene – mă gîndesc la păpușarii din Franța și Polonia, din Anglia și R. P. Chineză, din Bulgaria și Cehoslovacia, din U.R.S.S. și Germania, din R.A.U. și Ungaria, precum și din alte țări – se întregește cu aceea de a întîmpina pentru întîia oară în capitala noastră și a aplauda pe scenele festivalului teatre de păpuși din Italia, R.P.D. Coreeană, Statele Unite ale Americii, India și America Latină.

Este aceasta un reflex semnificativ al principiului – pe care țara noastră îl practică neabătut și care a primit, nu de mult, o nouă consfințire de la tribuna Congresului partidului – izvorît din convingerea noastră „că fiecare stat are de dat și de primit în cadrul circulației valorilor materiale și spirituale create de popoare".

Văzut în această lumină, Festivalul 1965 va prilejui, sîntem siguri – alături de un vast schimb de idei și experiență în arta și meșteșugul nostru, alături de întrecerea roditoare pe cîmpul inteligenței artistice și al îndemînării –, realizarea unei apropieri și cunoașteri prietenești a tuturor participanților, în spiritul respectului față de valorile create de toate popoarele.

Participanților la noua olimpiadă bucureșteană a păpușilor le spunem, prin bunăvoința călduroasă a paginilor revistei „Teatrul" : din toată inima, bine ați venit și succes, dragi colegi !

Margareta Niculescu

Scenă din „Comedia divină", prezentată de teatrul din Moscova de sub conducerea lui Serghei Obrazțov

www.cimec.ro

Lewis Mahlmann (S.U.A.) și două dintre păpușile sale

O PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE NAȚIUNI

De luni de zile, păpușarii din lumea întreagă cunosc un singur cuvînt magic : București !

În acest oraș minunat, în care atît oficialitățile, cît și publicul privesc cu dragoste arta păpușărească, are loc între 10 și 25 septembrie 1965 al III-lea Festival internațional al teatrelor de păpuși și marionete.

S-a spus în lumea întreagă că Bucureștiul a devenit mult mai frumos în răstimpul care a trecut de la al doilea Festival din anul 1960.

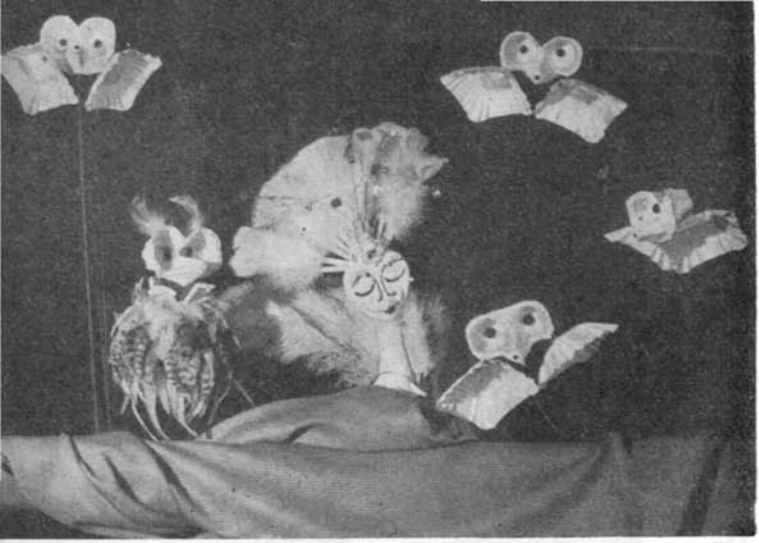
Dacă toți păpușarii și prietenii spectacolelor de păpuși nu pot veni la București, ei participă totuși cu inima și sentimentele lor la această mare întîlnire prietenească. Și acei care au marele noroc să poată participa vor povesti, la întoarcerea lor, despre aceste zile festive. Ei vor povesti despre toate noutățile pe care le-au văzut și le-au trăit, despre noile forme și posibilități ale artei păpușărești, cît și despre oamenii amabili care trăiesc în acest oraș minunat.

Și păpușarii sînt o punte de legătură între națiuni, prin arta lor ajutînd ca lumea să devină mai frumoasă, ca oamenii din toate țările să conviețuiască în pace.

Dorind celui de-al III-lea Festival internațional mult succes, mă bucur la gîndul revederii cu mulți prieteni, care depun toate puterile, toată dragostea și toate posibilitățile lor pentru succesul acestuia.

MAX JAKOB (R.F.G.)
Președinte al U N I M A.

www.cimec.ro



Stînga : „Eine schwache Stunde", spectacol prezentat de Teatrul Laplapper-papp din Stuttgart (R.F.G.)

Mijloc : „Petruşka" de Strawinski, prezentat de Teatrul de păpuşi din Budapesta

Dreapta : Personaj dintr-un spectacol al Teatrului „Giles et ses marottes" (Franţa)

OASPEŢI DE

Spre Bucureşti se îndreaptă din nou, în aceste zile, atenţia slujitorilor de pretutindeni ai unei arte de străveche esenţă : arta teatrului de păpuşi. Manifestare de prestigiu, Festivalul internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete se află în 1965 la cea de-a treia ediţie a sa. Devenită tradiţională, întîlnirea aceasta, organizată în capitala României, a reuşit să se afirme în foarte puţină vreme — anul acesta se împlinesc abia şapte ani de la primul Festival — ca una dintre cele mai reprezentative pentru stadiul actual şi tendinţele care se manifestă în mişcarea păpuşărească mondială.

Cîteva trăsături definitorii, care, dacă nu pot constitui încă o tradiţie, indică cel puţin jaloane pentru împămîntenirea ei, se impun astăzi pregnant. *Caracterul larg reprezentativ* al Festivalului (nu numai o largă arie geografică, ci şi disponibilitate pentru toate formele şi formulele — mai vechi sau mai noi,dar viabile — ale artei păpuşăreşti), *caracterul de consacrare* a acelor direcţii estetice înaintate în arta păpuşărească mondială, a acelor valori artistice naţionale capabile de a găsi ecou în întreaga actualitate a lumii păpuşarilor (premiile atribuite de-a lungul anilor lui Wilkowski, Joly sau Röser, teatrului din Sofia sau Teatrului „Ţăndărică" s-au dovedit a încununa nu atît personalităţi şi spectacole, cît direcţii artistice demne de interes), *nivelul de cultură profesională*, pe care şi-l impune Festivalul de la Bucureşti, constituie caracteristici fundamentale. Festivalul a devenit şi un prilej de dezbatere estetică, de confruntare a realizărilor şi ideilor, factor stimulator în gîndirea cultă păpuşărească a epocii noastre.

La actuala ediţie a Festivalului participă, într-o formă sau alta — cu spectacole, în concurs sau în jurul acestuia, la expoziţia de plastică păpuşărească, ca observatori —, oameni de teatru, artişti sau prieteni ai artei păpuşăreşti din 28 de ţări. Mişcarea păpuşărească de pe cinci continente e bine reprezentată prin trupe din Cehoslovacia şi

www.cimec.ro

PESTE HOTARE

U.R.S.S., din S.U.A., Polonia şi India, din Franţa şi R. P Chineză, din R.A.U. şi Columbia, din Germania, R.P.D. Coreeană şi Italia. Unele dintre acestea se prezintă pentru prima oară într-o competiţie europeană de asemenea anvergură.

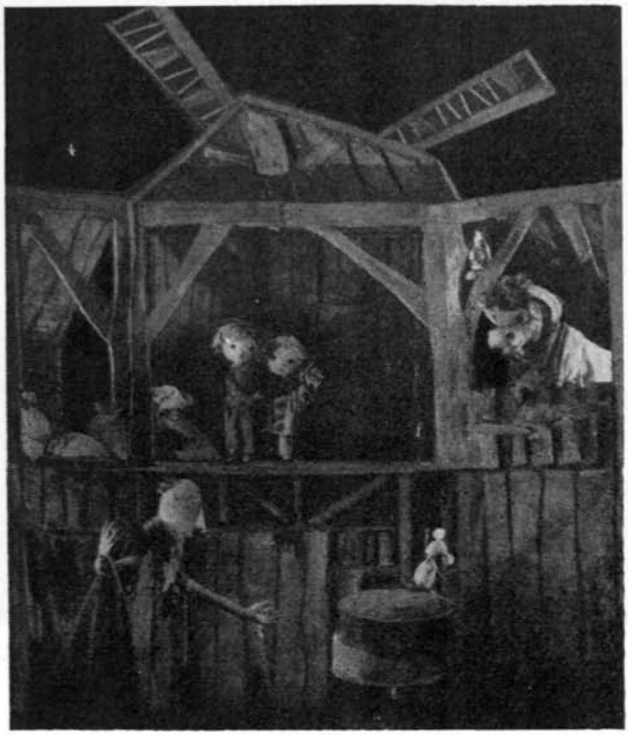
În juriul Concursului sau ca invitaţi ai Festivalului se află personalităţi marcante ale vieţii păpuşăreşti şi teatrale internaţionale, ca Max Jakob şi Serghei Obraztov, preşedintele şi respectiv vicepreşedintele UNIMA, criticii teatrali Paul-Louis Mignon şi Ossia Trilling, George Speaight, Natalia Smirnova, Albert Botbol şi Ludwig Krafft ; activii animatori ai vieţii păpuşăreşti contemporane, prof. dr. Jan Malik, secretar general al UNIMA, d-na Maria Signorelli, d-nii Jean Loup Temporal, dr. Ali El Ray, Carl Schroeder, Harro Siegel, H. Purschke, H. Jurkowski, D. Szylagyi, profesorul Sabri Essat Siyavuşgil etc.

Concursul Festivalului va atribui, pe lîngă premiile obişnuite (Marele Premiu, premiul pentru regie, scenografie etc.), alte premii cu adresă precisă : premiul pentru idee şi expresie artistică contemporană, premiul „Lucia Calomeri" pentru cel mai bun spectacol tradiţional, premiul pentru virtuozitatea interpretării sau cel pentru ingeniozitate tehnică. Acordarea ultimelor două premii va permite o mai limpede delimitare a valorilor speciale de cele complexe, multilaterale, va îngădui o mai bună selecţie finală.

Ca şi în alţi ani, o amplă expoziţie internaţională de plastică păpuşărească ; nou, conferinţele pe teme de specialitate, cuprinse în trei cicluri intitulate :

„Caracteristicile teatrului de păpuşi contemporan", „Teatrul de păpuşi în Extremul Orient" şi „Eroi populari ai teatrului european de păpuşi".

www.cimec.ro



Moment din „Moara zburătoare" de Alina Afanasieva — Teatrul „Miniatura" din Gdansk (R. P. Polonă)

Sînt expuneri susținute de invitați ai Comitetului de organizare, specialiști din Anglia, R. P. Chineză, Italia, Polonia, România, Turcia, U.R.S.S., Ungaria etc. Deci, un fel de universitate a artei păpușărești, cu caracter mai aplicat și mai specializat decît discuțiile purtate altcîndva pe probleme generale de dramaturgie și artă a spectacolului.

Caracterul specific Festivalului de la București, acela de a prezenta spectacole inedite, e o condiție care nu ne permite să facem prea multe anticipări. Prezența unor trupe de prestigiu, sau poate cîteva titluri, cum ar fi: *Comedia divină* (jucată de renumitul teatru al lui Obrazțov), *Prințul cioplit din lemn* de Bartok și *Petruşka* de Stravinski (Teatrul de păpuși din Budapesta), *Dragostea celor trei portocale* de Carlo Gozzi, (Teatrul din Aquila — Italia), *Ubu-rege* (Teatrul „Michael Meschcke" din Stockholm), spectacolul excepțional al parizianului Yves Joly, ne pot spune totuși cîte ceva despre orientarea generală a manifestărilor din cadrul Festivalului.

În ceea ce privește prezența românească, selecția a avut o foarte dificilă sarcină, de a desemna, dintr-un mare număr de spectacole interesante, pe cei mai buni participanți români. Ambiția tuturor teatrelor noastre de a fi prezente în Festival, nivelul superior al pregătirilor întreprinse, dar și situația de gazdă care ne obligă totuși la o participare limitată, sînt satisfăcute prin selectarea a două programe românești de concurs și a unei bogate prezențe „hors concours", care vor arăta, fără îndoială, încă o dată, vitalitatea acestei arte în țara noastră. Pregătirea generală a tuturor teatrelor noastre de păpuși pentru Festival a însemnat un efort remarcabil, cu roade demne de o analiză atentă, pe care revista noastră o va întreprinde într-un număr viitor.

B. T. R.

www.cimec.ro

Poveste în numai trei acte,
dar foarte multe tablouri
de

MARCEL BRESLAȘU

www.cimec.ro

Bondocel are opt ani. El nu e un copil neobișnuit – ori mai bine zis, e un copil neobișnuit ca toți copiii. Pentru că visul și realitatea se confundă la această vîrstă, nu devenind o singură trăire, ci, dimpotrivă, conferindu-și reciproc trăsăturile pe care cei maturi le numesc distinctive : realitatea e o feerie, visul e o aventură traversată aievea. Poate pentru că totul păstrează caracterul de joacă în serios – adică acela de dedublare : Bondocel este autorul poveștilor sale și, în același timp, auditoriul – uimit ! – al lor.

Din multele întîmplări și pățanii ale micului erou – cunoscut de către cititorii... generației lui – au fost alese cîteva, marcînd unele răscruci însemnate ale imaginarei călătorii pe itinerariul real al „căutărilor", al descoperirilor, al „configurării" personajului : „ce am să fiu în viață ?". Bondocel ar vrea să-și aleagă o meserie „cît mai ușoară", dar investigările și experiențele lui duc la același rezultat : toate îndeletnicirile au bucuriile și necazurile lor, nimic nu se obține „de-a gata" ; monologul interior al puștiului este „în realitate" colocviul ipotetic dintre ucenic și meșter... Cei care vor fi !

Pentru că, la urma-urmei, el nu face altceva decît să înceapă greaua și minunata ucenicie de a fi om.

Din fericire pentru bondocelul de pe scenă și pentru ceilalți bondocei din sală, ei încă nu știu aceasta – și autorul, care îi iubește, pătrunde sfios și grijuliu în lumea lor de vrajă.

—— • ——

ACTUL ÎNTÎI

Tabloul 1, al cărui decor va reapărea pe parcursul piesei : camera lui Bondocel, ocupînd, în adîncime, aproape întreaga suprafață a scenei și lăsînd între rampă (cortina exterioară) și o cortină interioară spațiu pentru „fețele de cortină" ; de asemenea, pînă la orizontul scenei, un alt spațiu pentru ceea ce se petrece dincolo de fereastra odăii lui Bondocel.

In camera lui Bondocel, ca obiect principal al mobilierului, un fotoliu confortabil, larg și adînc, în care eroul... visează. Acest element (marcînd caracterul imaginar al acțiunii) poate fi *stabil*, chiar atunci cînd decorul se schimbă.

Un pat, o masă — slujind și de birou — cu scaunul ei, o trotinetă rezemată de zid. Două „uși" în dreapta și în stînga, planul 2, și — în principal — o imensă fereastră deschisă asupra peisajului. In cadrul acestei ferestre, care ocupă aproape tot zidul din fund, se vor petrece unele din scenele piesei. Pe prichiciul ferestrei rămîn în permanență două ghivece cu mușcate. Perdele mari, trase în lături.

Acum, vizibil prin fereastră, peisaj urban, cu blocuri, cu coșuri de fabrică, mai depărtate.

In partea de sus a cadrului, se joacă povestea imaginată de Bondocel (norișorul alb ca un miel, sfișiat de lupii cenușii ai serii pe măsură ce eroul nostru fantazează — prezentîndu-se astfel spectatorilor).

La arlechinul din dreapta, Povestitorul. Reflector, care îl luminează din plin. Apoi lumina se deplasează pe Bondocel și scena din cadrul ferestrei.

(Povestitorul e un bătrînel a cărui înfățișare trebuie bine diferențiată de a grădinarului din tabloul următor.)

TABLOUL 1

(În cadrul geamului deschis se desfășoară acțiunea imaginată de Bondocel.)

POVESTITORUL *(la arlechin) :*

Încă nu se-ntunecase...

BONDOCEL *(din fotoliul său, tras la fereastră) :*

...dar acolo, peste case,
începuseră-a ieși
lupii serii — cenușii.

Sigur, cu Arcașul-soare
nu-ndrăzneau să se măsoare
și-au răbdat
întreaga zi
cît li-e dat
a flămînzi...

(Se întunecă progresiv, pe măsură ce lupii cenușii cotropesc cerul și înghit ultimul nouraș alb.)

www.cimec.ro

...dar acum
pornesc la drum
zarea toată s-o-mpresoare !
Au umblat
în lung şi-n lat
să-şi mai descleşteze colţii
şi-au aflat
pe-ntinsul bolţii
...doar un nouraş
stingher,
prins între oraş
şi cer,
şi-l sfîşie, vai de el,
haita sură ca pe-un miel,
ca pe-un miel pierdut din turmă,
ca pe-un miel lăsat la urmă
de-un păstor
năpăsător
sau de-un baci
cam nedibaci...

* * *

POVESTITORUL :

Iată ce îşi povestea
aşteptînd întîia stea
(sau — aşa cum spun vecinii —
aşteptînd doar ora cinii)
unul dintre-amicii mei,
un băiat cam rotofei,
cu nas cîrn şi păr vîlvoi
ca atîţia dintre voi !

Dacă nu-l cunoaşteţi încă
— cine e şi cît mănîncă ! —
vă voi spune despre el
că îl cheamă BONDOCEL
şi că-n orice după-amiază
(cînd se scoală...) se aşază
şi visează... şi visează.

Uite ! Asta-i este firea :
Zboară cu închipuirea
şi preface în poveste
tot ce este (şi nu este).

BONDOCEL :

I-auzi ! Colo sub fereastră
cîntă-o pasăre măiastră
cu cioc alb şi coadă-albastră...
...şi-n balcon, proptit de uşe
creşte-un plop cu corcoduşe...

POVESTITORUL :

Zburdă mintea jucăuşe
de adună şi-mpreună
cîte-n soare şi în lună,
cîte-n lună şi în stele
(mari şi mici şi mititele).
Dar de-aicea pînă-n curte...
prea e leneş, prea e gras
(şi picioarele-s cam scurte !)
ca să facă-ntîiul pas !

(Micul nor a dispărut. Se aprind întîiele stele.)

Vezi ? Şi-acum... E-aproape seară.
Bondocel
îşi spune iară
o poveste minunată.
Ce-o să fie „El"
...odată...
cînd o creşte copăcel !

Prin fereastra de la stradă
cată — parcă-n viitor —
şi se-apleacă
...să se vadă
jos, în orice trecător...

BONDOCEL *(aplecat peste pervazul ferestrei) :*

De aici
par toţi mai mici
şi ceva mai rotofei :
parcă-mi seamănă oleacă
fiecare dintre ei...
Ce-o fi ăsta ? Şi-ăsta ce-i ?
Ce fac marii bondocei ?

POVESTITORUL :

Şi-n închipuire pleacă
să-şi aleagă meseria.
Dar... de ce se-ntoarce ? Iacă :
îşi uitase pălăria,

(de sub pălăria mare, de pai, care era aruncată pe jos, iese — scuturîndu-se — Azor)

şi pe-AZOR, căţel de preţ
care moţăie pe jos,
un amic pe cît de creţ
pe atît de credincios !
O... să-nceapă chiar acum...
Stă şi şovăie o clipă...
O grădină
se-nfiripă
în lumină
peste drum —
şi în ea, un moş cu pipă...

www.cimec.ro

BONDOCEL :

Cum îl cheamă ?

POVESTITORUL :

NUȘTIUCUM !

Față de cortină

Zidul care împrejmuiește grădina lui Moș Nuștiucum. O poartă în zid, prin care Bondocel, urmat de Azor, va intra în grădină. Pe poartă stă scris :

GRĂDINA LUI MOȘ NUȘTIUCUM
INTRARE
și
IEȘIRE

(Intră Bondocel din culisa din dreapta.)

BONDOCEL :

Tii ! Grozavă meserie !
Fac și eu grădinărie !
Stai în casă — și pe-afară
umbli doar în miez de vară...
Și cît ține
ziulica
trebi puține
— sau nimica !

(Concert de păsărele. Deasupra zidului apar și dănțuiesc, pe măsura povestirii, supradimensionate : păsări, gîze, fluturi, flori — libere sau în glastră —, tot soiul de fructe, zarzavaturi și legume.)

Păsări ciripesc pe-un ram,
gîze-ți bîzîie sub geam,
fluturi zburdă să se prindă
și-ți colindă
pînă-n tindă !
În pahar pe masă, oaspeți,
trandafirii zilnic proaspeți.
La fereastră
flori în glastră...

(În extrema stîngă, din culisă, apare casa lui Moș Nuștiucum : numai o muchie, streașina, puțin din acoperișul — cu pantă repede — de olane roșii și jumătate din hornul alb.)

Și la casa omului
toată roada pomului,
zarzavaturi
și legume —
să te saturi
tu — și-o lume !
Ce de poame
la-ndemînă :
cînd ți-e foame
'ntinzi o mînă !...
Cînd ți-e sete
bei, băiete,
pe-ndelete
să te-mbete
apă rece la fîntînă !
Rece și potabilă !
În poziția („pe-o rînă"...)
cea mai confortabilă !

Cînd ți-e somn — ei, deh, ca omul ! —
îți așterne umbra, pomul
și te-adie, unde stai,
vîntul, ca un evantai...
Da, grădina știe bine
ce să facă, de la sine :
nu greșește,
nu se-ncurcă,
floarea crește,
pomul urcă...

(Același joc peste zid : albine joacă și zumzăie, defilează cîțiva stupi...)

Ai și-un petic de prisacă
și din zori și pînă-n seară
vin albinele la clacă
ba cu miere, ba cu ceară...
(Știu și ele cînd și dacă,
unde, cum și ce să facă !)

(Se vede fumul care suie.)

Și bătrînul NUȘTIUCUM ?
Bea cafea și soarbe fum !

Șade tolănit în iarbă
și se mîngîie pe barbă :
„Treaba merge ca pe roate !
Cerul s-a-ngrijit de toate !"

* * *

POVESTITORUL :

Cam așa visa — numitul
Bondocel — grădinăritul...
Dintr-acolo vine-o boare.
Ce-ar fi oare
să coboare ?

(Copiii știu că Bondocel e de fapt tot în odaia lui și visează. Fumul se depla-

www.cimec.ro

seazâ dincolo de zid, din ce în ce mai iute, în puncte mai opuse.)

Trece drumul...
Ici-coleà
suie fumul
de lulea.
Ai jura, de peste gard,
că-s opt pipe care ard...

T A B L O U L 2

Interiorul grădinii: floră luxuriantă; într-un colţ, cîţiva stupi. Colţul casei se vede acum pînă la temelie. La fereastră, flori în glastră... Moşul îşi îndeplineşte treburile pe măsură ce Povestitorul le enumeră. Zidul a dispărut, după ce prin poartă *au intrat Bondocel şi Azor. Cei doi aleargă după grădinar.*

BONDOCEL :
Ia-mă, nene, ucenic
să-ţi ajut la mai-nimic !

(Fuge după grădinar în cealaltă parte a grădinii.)

Nu vrei, nene,
să vorbeşti —
sau ţi-e lene
...să te-opreşti ?

POVESTITORUL *(rămas la locul lui, „dincoace" de zidul dispărut):*
Moşul n-a răspuns nici pîs !
I-a făcut un semn — şi-a rîs !
„Hai cu mine
să-ţi arăt..."

Fuge, vine
îndărăt,
sapă,
grapă,
cară apă
şi mai cară,
cînd o scară,
cînd o roabă, cînd furtunul,
grădinarul...
Da, el unul !
Cu amnarul
şi tutunul
vine-n urmă şi grăsunul
gîfiind la cîţiva paşi !

Nu mai poate moşul ? Aşi !
Smulge de la rădăcini
buruieni şi mărăcini...
Colo adînceşte şanţul,
la fîntînă
drege lanţul,
la ţîţînă,
un şurub.
Apoi zdup !
din stup în stup
ca o sprintenă sfîrlează —
că şi-acolo-i treaba-n toi...
Mai plivеşte, mai retează,
mai creştează
un altoi !

. . . . . .

şi se-aşază
(amîndoi !
sau mai bine zis *toţi trei,*
cu Azor *mai* frînt ca ei.)

* * *

(Şed toţi trei istoviţi.)

GRĂDINARUL :

Uf ! Să ne-aşezăm o clipă,
să-mi fumez în tihnă-o pipă !
Vezi că-ai judecat în pripă ?
E de lucru şi pe-aici !

(Sentenţios ! E morala întregii lucrări.)

Are, orice meserie,
partea ei de bucurie —
şi necazuri, mari şi mici...

Şi cum sîntem în *grădină*
şi-am *o clipă* de hodină —
să vorbim ca doi amici :

Asta este legea firii
— şi-ai să-ncepi
să o pricepi !
De cînd lumea, trandafirii
au mireasmă, dar şi ţepi !
Cată să mă înţelegi !
Doar tîrziu de tot ajungi
să-i alegi
şi să-i culegi
fără să te mai împungi !

(Pauză, apoi îi întinde trandafirul.)

Drag vecin şi musafir,
nu-i nevoie să suspini.
Ţine-n dar un trandafir
miresmat *(şi fără spini !)*

Faţă de cortină

Reapare zidul. Bondocel şi Azor ies prin portiţă. Apoi, după un joc de scenă care le exprimă nedumerirea, ies prin

www.cimec.ro

dreapta. Vor reintra prin stînga în atelierul tîmplarului.

POVESTITORUL :

...Vă mărturisesc că *nu* ştiu
cum înţelesese puştiu'
vorba despre „flori şi ghimpi".
Dar, urmînd călătoria,
îşi alese tîmplăria *
— cum se zice, în doi timpi...

BONDOCEL (*ieşind din scenă*) :

Hei ! Tîmplar de mobilă !
Ce profesie nobilă !

T A B L O U L 3

Atelierul tîmplarului, care nu seamănă cu bondocelul, ci e înalt, energic şi... aparent „răutăcios".

BONDOCEL :

Ia zi-mi, meştere, tîmplare,
n-ai cumva din întîmplare...
treabă pentru-un ucenic
tînăr, harnic şi voinic ?

POVESTITORUL :

Meşterul tăcea chitic.
Sta pe gînduri
şi dădea
nişte scînduri
la rîndea...
(Parcă nici nu auzise
vreun cuvînt din cele zise !)
După ce-a tăcut deajuns
...l-a văzut — şi i-a răspuns.

MEŞTERUL TÎMPLAR :

Bună meserie, zău,
doar că nu-i de nasul tău !
Poţi să strîngi cel mult talaşul...
Ia vătraiul şi fărăşul.

BONDOCEL :

Sînt eu cîrn,
de bună-seamă,
bun de tîrn —
dar nu mi-e teamă
(din ce în ce mai fălos)
de burghiu
şi ferăstrău,
deşi ştiu
că-nţeapă rău ;
nici de aşchii, nici de cuie,
nici de zgaibe şi cucuie !
Ba — mai mult, îţi dau de ştire :
nu-s lipsit de pregătire,
am făcut şi traforaj...

MEŞTERUL TÎMPLAR :

Ce-şi închipuie băiatul ? !
Dac-ar fi numai tăiatul
într-un petic de placaj !
Dar strunjitul ? Şi-ncleiatul ?
Lustruitul şi-ncheiatul ?
Ştii tu oare,
frăţioare,
cîtă muncă şi sudoare
pot intra... într-un dulap ?
Cîte sînt trebuitoare
pînă scoţi un scaun — la cap ?
Cîte griji istovitoare
pînă s-a înfiripat
o măsuţă — pe picioare ?
Ştii tu oare,
frăţioare,
barem — cum se face un *pat ?*

BONDOCEL *(cu ifose şi gesturi de om priceput)* :

Eu să nu ştiu să fac patul ? !
Mă jigneşti ! Doar eu îl fac
înainte de mă-mbrac
dimineaţa :
Pun de-a latul
pernele — peste cearşaf
îmi despătur pătura,
ca să nu se-aştearnă praf
cînd se dă cu mătura...

POVESTITORUL :

Însă meşterul dădea
alte scînduri la rîndea
şi rîdea — rîdea — rîdea !

Faţă de cortină

Zidul grădinii. Bondocel şi Azor ies din culisă, dreapta.

BONDOCEL *(bufnos şi rău-crescut)* :

Ce-o mai fi avut să rîdă
matahala asta hîdă ?
Ia să-mi spui, Azor, pe şleau :

---

* Autorul ţine să precizeze că alte tablouri, ca : Bondocel-croitor, cizmar, zidar, bucătar, vînător, „făurarii de pe vremuri" şi cel cu „puii de negri" nu apar aici din motive de spaţiu şi nicidecum din vreo subpreţuire a unor profesiuni onorabile, a trecutului istoric sau a problemei coloniale. *M. Br.*

www.cimec.ro

am eu haz — şi-atunci cînd vreau ?
Nu cumva „a rîs de mine"
— ca şi moşul grădinar —
urîciosul de tîmplar ?
Dacă da, cu-atît mai bine !
Dacă nu, cu-atît mai rău !

(După o clipă de reflecţie.)

Nostimă idee, zău...
Ce frumoasă meserie
Să împarţi în jurul tău
rîsete şi bucurie.
Poate mi-a fost dat s-ajung
CLAUN la circ, la Cîmpulung.

(Pronunţă CLAUN într-o singură silabă. Azor confirmă demonstrativ.)

Claun cu faimă şi renume
că fac şotii, că spun glume
de-am înveselit o lume !
Hei ! Şi cît călătoreşti...

AZOR *(reamintind că este prezent)* :
Hau ! Hau ! Hau !

BONDOCEL :
Şi tu, vezi bine,
nimeni n-o să ne dezbine !

(Bondocel îl prezintă pe Azor copiilor din sală ca pe „un cătel savant". Acesta face sluj şi cîntă „ca la lună", încercînd să acopere orchestra.)

Chiar la circul de la Cluj
o să meargă treaba strună :
o să-l pun să facă sluj
şi să latre ca la lună
cu orchestra împreună !

(Pe măsură ce se înfiripă ideea circului, se percepe muzică specifică de fanfară — întîi depărtată, apoi din ce în ce mai tare, pentru a izbucni din plin la ridicarea [sau tragerea în lături] a cortinei interioare.)

T A B L O U L 4

Arena circului. E vizibilă şi cupola (din segmente colorate)... care se va transforma în paraşută. De ea este atîrnată o banchetă, confortabilă, care a slujit vreunui trapezist.

Scena e traversată de o sîrmă, pe care evoluează o dansatoare şi mai tîrziu Bondocel. Cele două capete ale sîrmei sînt în culisele dreapta-stînga.

INTERMEZZO

Pînă la intrarea clovnului Bondocel şi a cătelului său savant, Azor, cîteva numere de circ, „ad-libitum". Orice păpuşar are în repertoriul său un „cal dresat", un „trapezist", un „ridicător de haltere" etc. Obligatorie e doar dansatoarea pe funie. Publicul de la circ şi fanfara sînt vizibile... după posibilităţile înscenării. În orice caz, muzica, aplauzele, ovaţiile şi încurajările se aud.

Intră — în costum de clovn — Bondocel, care, împreună cu Azor, improvizează un număr de clovnerie şi dresaj, evident stîngaci şi ridicol.

BONDOCEL *(curînd descurajat)* :

Da, la circ ! Dar toată viaţa
n-o să fac eu pe paiaţa !
Gata ! Bun şi aprobat !
Mă voi face acrobat !
S-arăt lumii că-s bărbat !

(Trece în culisă şi apare sus pe funia încordată, spunînd mai departe textul şi ţinîndu-şi cumpătul cu o umbreluţă care reproduce, în mic, paraşuta-coviltir a circului.)

La opt metri înălţime
plimb un ochi peste mulţime !
Trec o dată — şi-ncă-o dată...
joc pe funia-ncordată,
şi nu cad... decît în pauze...
copleşit de lungi aplauze !

(Azor, în prim-plan, urmăreşte emoţionat echilibristica stăpînului său, pînă cînd, în culmea îngrijorării, le spune — confidenţial — copiilor din sală.)

AZOR :

Of, ce spaime-mi dă micuţu' !
De nu cade săracuţu'
să nu-mi spuneţi mie cuţu !

BONDOCEL *(care a coborît în cealaltă culisă, reapare pe scenă)* :

Dar, văleu !
Rotund şi greu
cum sînt eu
de felul meu —
nu-mi turtesc frumosul chip
în arena cu nisip ?

www.cimec.ro

(Contemplînd cupola, are o nouă fantezie.)

Bietul circ ! E-ngust şi trist !
Dacă-i vorba de-ameţeală,
de-nălţimi şi îndrăzneală —
păi, mă fac paraşutist !

(Iese din scenă, urmat de Azor şi apare... ca Bondocel-copil instalat pe bancheta „paraşutei" ; restul decorului dispare, în lături ; pe fundal apar nori, la diverse niveluri. Paraşuta, cu cei doi amici, coboară foarte lent, în vreme ce Bondocel comentează.)

Cortul tău ? Tot cerul, roată !
Şi arena ? — Ţara toată !
Mă iau unii în balon...
că m-aş teme de-avion !
E-o minciună ! Sau un zvon !
Parcă mă şi văd de-aicea :
zbîrnîie de zor elicea *(se aude)*
zboară avionu-n plin !
Tu te-arunci (din cer senin),
luneci lin,
mereu mai lin,
şi te legeni peste nori,
printre nori
şi pe sub nori,
şi cobori,
şi tot cobori
parcă zbori...
— pînă cobori
pe un cîmp smălţat cu flori
(şi urzici adeseori...)

...Dar... mai jos decît pămîntul
nu te poate duce vîntul ?

(În fund, în spatele paraşutei care coboară, se desfăşoară succesive peisaje, de la şes la munte şi apoi... la mare : citadine, industriale, campestre ; baraje, furnale, sonde, stîlpi de înaltă tensiune, blocuri etc., etc., terminînd cu litoralul. Imaginile „derulate" sînt însoţite de muzici adecvate.)

Altă faţă de cortină

Bondocel şi Azor şed pe parapetul scund al unui chei, la mare. În spatele acestuia se leagănă vapoare... şi corăbii cu pînze ! În stînga parapetului, cîteva trepte coboară în fosa scenei...

BONDOCEL :

Mare, după zări şi mări
poţi să cazi din zare-n mare !
Faci o baie, prin urmare,
şi-asta poate-avea urmări !

(Minunata paraşută,
nu te ţine, nu te-ajută,
nu-i nici barcă — nu-i nici plută !)
Stai în valurile reci
şi chiar dacă nu te-neci,
intră apă la plămîni

(Azor strănută, apoi tuşeşte)

şi tuşeşti trei săptămîni !

(Coboară amîndoi treptele şi dispar în fosă.)

T A B L O U L 5

S-a ridicat faţa de cortină şi apare „fundul mării", aşa cum îl imaginează Bondocel. Stînci, o mare ancoră ruginită cu lanţurile ei, o timonă frîntă, un cufăr boltit, ghintuit, ferecat („Comoara piraţilor"), pe care se va aşeza Bondocel, şi o broască ţestoasă — la început imobilă — pe care se va aşeza Azor. Broasca va porni cu el cu tot... Floră şi faună fosforescente, alge, scoici, mărgean, peşti de forme şi culori diverse, caracatiţe şi meduze... coborînd ca nişte paraşute. Înainte de apariţia celor doi amici, scurt balet subacvatic : stele şi căluţi de mare dansează. Peşti din ce în ce mai mari înghit succesiv pe cel care-l înghiţise pe precedentul !

Ultimele trepte ale scării, pe care sosesc, în costume de scafandri, cei doi amici. Azor nu are decît „bila" pe cap. E o cască de motociclist, cu o cureluşă petrecută sub bărbie.

BONDOCEL *(cu glasul amplificat de rezonanţa „bilei" de pe cap) :*

Intri-n mare, ca acasă !
Eşti la... largul tău ! Ce-ţi pasă ? !
Nici o grijă nu te-apasă !
Unde pui
că te şi-amuzi
şi (s-o spui ?)
...nici nu te uzi !
Nu, nici capul nu te doare...
Ce „îl" supără nitel
e că stă cam la strîmtoare
într-o bilă de oţel...

Şi-altă pacoste la drum...
caraghiosul de costum !
Nu e tocmai elegant :
semeni cu un elefant !

www.cimec.ro

Ai la nas un soi de trompă
și respiri ca printr-o pompă !

...Dar la ochi, cîte-o fereastră
se deschide-n lumea-albastră !
Nesfîrșita ei minune
cine, cine-o poate spune ?

Ce de chipuri
și culori —
prin nisipuri
scoici și flori —
și pe-ntindere de-o leghe
mii și mii de pești și pești...
Vrei să știi — e vis sau veghe ?
Dar n-ai cum să te ciupești !

Stai acolo — singur cuc !
Valul joacă și te-mpinge
și te saltă ca pe-o minge
îmbrăcată-n cauciuc
(de la tălpi pîn-la năsuc !)

(După o pauză.)

Care-i tîlcu-nvățăturii ?
Ce frumos
îi stă făpturii,
jos
în mijlocul naturii !

AZOR *(către sală)* :

Ia te uită, dragul țînc !
Azi vorbește mai... adînc !
Mai adînc, nici că se poate !
. . . . . .
Dar din fund... cine ne scoate ?

Față de cortină

Din nou parapetul cheiului, pe litoral. Cei doi urcă pe treptele din stînga — venind din „fundul mării". Bondocel în costumul de scafandru, dar cu „bila" în mîini ; Azor poartă în dinți casca sa de motociclist, ținînd-o de cureluș㠄

BONDOCEL :

...dar de ce să mă frămînt
colo, în adînc de valuri ?
Frumuseți... sînt... și pe maluri !
Tot mai bine-i pe pămînt...
(fără alte amănunte)
jos la șes — ori sus la munte ;

sau — așa cum s-a mai spus —
„și mai sus ca foarte sus !"
Dacă-i vorba de *un salt,*
cel puțin să fie-nalt
pînă-n lună, pînă-n stele,
și-olecuță peste ele !

Ce zici, scumpe cățelandru ?
Tot avem aici în port
și costumul de scafandru
și mijlocul de transport
vechea parașută-a noastră !
Am porni spre zarea-albastră
Și-am fi, sigur, cei mai iuți
și drăguți
cosmonauți !
Ce e drept — și regretabil —
deși hainele sînt moi,
nu mă simt „imponderabil"
ci greoi
ca un pietroi !
Dar la cel dintîi ocol
peste ecuator
și pol,
cred că-am să mă simt ușor
ca o păsărică-n zbor
și vom coborî încet...
„ca pe-o frunte de poet !"

(Coșbuc : luna ; dar metafora e luată ***ad litteram****...)*

Da ! Savanții au greșit
socoteala-ntotdeauna
dacă nu au reușit
încă, să atingă luna !

Iacă — de pe cosmodrom
a pornit cu satelitul
să colinde infinitul
sau un cîine — *sau* un om !

Ce idee să trimiți
pe orbite
deosebite
doi amici nedespărțiți,
doi amici pe veci uniți
la plăceri
și la dureri,
nu de astăzi ori de ieri :
ci — schimbînd puțin cuvîntul ! —
de cînd LUNA și PĂMÎNTUL,
chiar dacă sînt alții noi,
alții doi,
cum sîntem noi !
Dacă ne luăm avîntul
Dintr-o dată — amîndoi
sigur sînt că *împreună*
o să-ajungem pînă-n lună !
Noi vom fi „înaintași"
Noi vom face-ntîii pași !
Ne va lăuda poporul...
Ce zic eu ? Popoarele !
„Primii care-au pus piciorul..."

AZOR :

Vrei să spui : picioarele !
Tu pui două, eu pun patru...
Și-unde pui... ce mîndru sînt !

www.cimec.ro

voi fi primul care latru
(de pe lună)... la pămînt.

(Ies exaltați de această încununare a prieteniei lor; în culisa din dreapta, o suavă muzică a sferelor, sfîșiată de semnale electronice, așa cum le cunosc copiii din emisiunile de „știință-ficțiune" — de la radio. Suspensul e prelungit pînă cînd — după dispariția cheiului de prim-plan — apare [pe tot spațiul scenei] decorul tabloului următor.)

TABLOUL 6

La început, în penumbră, simulează un cenușiu, dezolant de sterp, peisaj lunar. Pe alocuri, pete mai sumbre (livide guri de crater, funduri de mări secate...)

Dar încet, încet, se luminează și apare peisajul real: un fermecător „picior de plai". Puternica lumină a unei amiezi de vară. Izvoare, piraie, măguri, coline pînă în zare. O turmă care paște (nu se vede nici păstor, nici cîine ciobănesc). În fund, ultim-plan la stînga, silueta barajului de la Bicaz. În prim-plan, în dreapta, un potou indicator... dar textul e pe partea cealaltă; copiii din sală nu-l pot citi.

Se aude „sus", în dreapta, glasul băiatului.

BONDOCEL:

Parcă văd — acolo-n zare
loc pentru-aselenizare!...

(Se aude un „buf", atenuat de „costumul de cosmonaut", apoi un al doilea; Azor schelălăie, de emoție.)

AZOR:

Ce spaimă teribilă!

BONDOCEL:

Bine că ne-am „amplasat"
pe partea... vizibilă —
și — aproape... de un sat!

(Bondocel intră singur în scenă, e în costumul de cauciuc, cu casca. Se apropie bănuitor de potoul indicator, citește inscripția și-i strigă lui Azor rămas în culisă.)

BONDOCEL:

Nu-i pe lună!

AZOR *(de afară):*

Asta-i bună!

BONDOCEL:

E tot patria străbună!
Am suit — ceva mai jos!

(Bondocel iese în culisă; intră Azor, care — la rîndul său — strigă către stăpînu-său, invizibil.)

AZOR *(desigur în dorința de a-l consola pentru această dezamăgire, imitînd tonul afabulațiilor lui Bondocel):*

..Peisajul e frumos!
Munți înalți; o vale lină
„Vîntul suflă răcoros."
„Dorurile ni le-alină..."

(Bondocel reapare, de astă dată în costum de ciobănaș... Cămașă peste ițari, brîu colorat, cu un imens fluier înfipt în el, căciulă. Brusc împăcat — așa e el, de vreme ce poate visa altceva... sau, poate se face numai... ce putem ști noi? Fapt este că îi dă replica lui Azor.)

BONDOCEL:

...Și-o să stăm
să așteptăm
ca desară
pe colină
să răsară
LUNA PLINĂ...

AZOR *(pronunță scurt, cîinește, „hău!"):*

Ce aproape-i colo-n... HĂU!

(Bondocel se instalează comod — fie în poziția „cea mai confortabilă, într-o rînă", pe un tăpșan, fie, eu n-am nimic împotrivă, în fotoliul său de acasă, găsit într-un tufiș; în această a doua ipoteză, fotoliul apare ca un tron, în vîrful măgurii.)

BONDOCEL:

Iată-ne și pe Ceahlău
Eu cioban și tu dulău.

www.cimec.ro

(Azor latră cu o voce groasă şi ameninţătoare — care termină în falset — şi „nu-şi încape în pielea" de dulău.

Bondocel va recita întreg monologul următor pe tonul pretenţios şi artificial cu care se declamă adesea „versuri folclorice" la şcoală. Se înţelege că evocînd istovitoarea epopee a transhumanţei, se va instala, din ce în ce mai comod, în poziţia în care şade.)

După turma cea de oi,
să las umbra din zăvoi,
să trec văile domoale
pe-unde iarba e mai moale ;
să urc măgura cealaltă
pe-unde iarba-i mai înaltă
şi drumeagul ţi se pierde
şerpuind sub valul verde...
Să-mi abat mioarele
pe-unde bate soarele
şi răzbat izvoarele...
Către scapăt, la pîrîu
să dau sufletului frîu
să trag fluierul din brîu —
să le cînt, să le doinesc
cîte-un cîntec bătrînesc
amintind ce-amar şi jale
era-n satele din vale...

(Oiţele şi berbecii dansează lent şi grav pe melodia tristă, doinită de Bondocel. Azor bate tactul.)

Şi cînd ziua stă-n amiazi
să le cînt şi-un cînt de azi,
povestind celor mioarce
satu-n care ne-om întoarce...

(Turma dansează acum vesel, exuberant, într-o horă îndrăcită, care — în rotirea tot mai accelerată — „proiectează" oile şi berbecii care încotro. Azor încearcă să stăvilească împrăştierea, fugind de la o culisă la alta, ieşind prin dreapta şi reintrînd prin stînga etc., etc., lătrînd gros şi autoritar în calitatea lui de dulău.

Bondocel „se demobilizează"..., cîntecul vesel al fluierului se întoarce la ritmul şi tonalitatea tristă, nostalgică a doinei.)

BONDOCEL *(nu mai „recită", ci, pe tonul său domol, tărăgănat) :*

Le cînţi vesel ori duios
toate dănţuie frumos
cu cojocu-ntors pe dos ! *(Oftind.)*
Dar... de cînd pasc oile
mă pasc şi nevoile !
Ce povară port pe umeri !
Ziua-ntreagă să le numeri
tot cu ochii după ele
peste văi, peste vîlcele :
două, patru, şase, zece,
şi-alte nouă
la mijloc,
colo-două
dau să plece
cătinel dup-un berbece,
asta vine, aia trece...
Le-aş găsi... ac de cojoc,
dar nu stau, deloc
pe loc !

(Azor latră numărînd, cînd în scenă, cînd afară : Ham ! Ham-ham ! Ham-ham-ham ! etc.)

Şi Azor îmi dă de furcă !
Tare e nepriceput.
Numărînd se tot încurcă
— cinci coboară, şase urcă —
şi o ia de la-nceput,
cînd cu astea, cînd cu alea !
Mi se pare că-mi iau valea !

(Bondocel îl fluieră pe Azor, care e acum afară).

Să ne-ntoarcem înapoi !
Hei ! „Mai scurtă-mi pare calea"...
Bine că-am păstrat la noi
paraşuta noastră — ca să
dăm o raită şi pe-acasă !

(Bondocel se îndreaptă către culisă, unde e paraşuta. Azor, obosit de alergătură, a intrat şi stă culcat. Bondocel se întoarce dojenitor.)

BONDOCEL :

Nu cumva vrei să rămîi ?

AZOR (*care — la marile emoţii — „vorbeşte", latră întîi ca dulău, apoi, realizînd primejdia, slobozeşte un lung schelălăit piţigăiat. Dar, înainte de a fugi după stăpînul său, vine la rampă şi, pe cînd se închide cortina de spectacol, spune copiilor din sală) :*

PAUZĂ DUPĂ ACTU'NTÎI !

www.cimec.ro

ACTUL AL DOILEA

Cu cortina de spectacol închisă. Scurt preludiu muzical, acompaniind zborul parașutei cu cei doi amici „de la munte pînă-n Capitală". Cortina se deschide numai în parte. Se vede **Povestitorul**, în fața zidului grădinii lui Moș Nuștiucum.

POVESTITORUL :

Obosit de-atît urcuș
— se-nțelege, doar cu gîndul ! —
Bondocel coboară-acuș
toate văile de-a rîndul...
Și pe cînd se-ntunecă
ochii lui alunecă
pe al zării povîrniș
și se lasă — și se lasă
pînă peste drum, pe-o casă,
poposind pe-acoperiș.
A CUI casă ? CE și CUM ?
CINE șade peste drum
știți și voi de mult acum :
este Moșul Nuștiucum !

TABLOUL 7

Cortina de spectacol se deschide complet. A dispărut zidul grădinii. În încheierea preludiului se aude vocea lui Bondocel (din „înălțimi"), cîntînd.

BONDOCEL :

În Bu-cu-reș-tiul iu-bit
În ze-ce mi-nu-te-am so-sit
Tra-la-la-la, la-la-la !

AZOR *(cîntă)* :

El e puțin tra-la-la !

În prim-plan a apărut acoperișul cu olane roșii al unei case. E cel pe care îl cunoaștem din tabloul 2, în grădina lui Moș Nuștiucum. Pe acoperiș, într-o parte a pantei repezi, coșul ; în cealaltă, o antenă de televizor. Casa urcă (din fosă) în întîmpinarea celor doi, se pleacă încoace și încolo, „valsînd" pe melodia care continuă, se redresează, pentru a permite „aterizarea". Acoperișul trece de înălțimea scenei, apoi coboară tot dansînd, cu Bondocel și Azor, și se „stabilizează" în centrul spațiului scenic.

Bondocel, cramponat de coș ; Azor, la antenă. Picioarele alunecă. Alarma e mare.

BONDOCEL *(în costum de cioban)* :

Hei ! Așa ceva nu pați
cînd te cațeri pe Carpați !
Parcă tot mai bine este
să faci alpinism pe creste
decît pe acoperișuri
cu asemeni povîrnișuri...

(Îi mai arde și de glume, continuă „folcloric" !...)

„Și să-ți lași ciolanele
străbătînd olanele",
sus pe casa vreunui moș
între streașină și coș !
(Măsurînd „vidul")
Cît o fi pînă la poale ?

AZOR *(vorbește)* :

Numai de-am cădea pe moale !

BONDOCEL *(uimit)* :

Ia te uită, mă, „ce 'oț ie"
N-are grai, dar prinde glas !

AZOR *(sfîrșit)* :

...Precum știi, doar „la emoție"...
VĂLEEEU ! Moartea mi s-a tras !

BONDOCEL :

Vino-ncoa ! Nu fi nerod !
Uite scara de la pod !

(Cu precauție și emoții trec amîndoi în spatele hornului ; dar după o clipă dispar cu totul : din coș țîșnește și urcă un fum negru și gros, care durează atît cît să fie schimbate, înapoia lui, păpușile : ciobănașul în coșar ; cățelul alb într-unul negru. Reapar, astfel, înspăimîntați, orbiți de funingine, lunecînd și mai rău, și își reiau pozițiile inițiale. Azor strănută, tușește... lăbuțele și codița care erau numai date cu o pudră neagră, redevin albe...)

BONDOCEL :

Orișice — dar nu... coșar !

Nu mă tem c-aș fi murdar
și pe mîini și pe figură
și-n urechi, și-n ochi, și-n gură
cu funingine și zgură !

Meșteșugu-i meșteșug !
Nu de murdărie fug —
ci de apă și săpun,
și de piepteni și de perii...
Iacă trebuie să spun
că de ele mă cam sperii !
Într-o vorbă (fără văl)
nu-mi prea place să mă spăl !
. . . . . .

Ce-ar fi dacă-această treabă
am lăsa-o mai degrabă...
copilașilor de negri
că *așa*-și-*așa* sînt negri.

www.cimec.ro

Față de cortină

Zidul grădinii. Prin portiță ies încet, se uită să nu fe văzuți de către cineva, hornarul Bondocel și Azor, tărcat. Amîndoi sînt foarte ponosiți și oftează.

BONDOCEL (*privind în jur*) :
Nimenea în tot sectorul !

AZOR (*același joc*) :
Nici măcar Povestitorul !

BONDOCEL :
După-această aventură
MAMĂ ! ce mai spălătură...
Vreau să spun, dacă-ți dai seama
Ce-o să ne mai frece MAMA !
Zece ape n-or să poată
să ne scoată
zgura toată
de pe straie,
de pe chip,
și de baie
nu e chip
să mai scapi cu vreun tertip !
Altfel — n-arătăm nici mîine
eu a om și tu a cîine !

(*Se „configurează" o nouă idee.*)

Nu, cu negru' nu mă-mpac !
...Nu vreau haine mohorîte,
ponosite și urîte —
numai albul mi-e pe plac !
Doar în alb o să mă-mbrac :
cu tichie
colilie
și halat
mereu spălat !
Nu *hornar* mă fac, ci *medic !*
(deocamdată mai mă-mpiedic
la vreun prag — dar nu-i nimic —
n-o să fiu eu veșnic mic !)

T A B L O U L 8

Bondocel intră în halat alb și cu tichie colilie, cu ochelari mari cu ramă groasă, într-un salon al Policlinicii de copii. Are atîrnat de gît un aparat de luat tensiunea și pe frunte oglinjoara de metal a otorinolaringologului. Un rînd de paturi, eventual văzute numai în perspectivă de la picioarele bolnavilor (ei fiind invizibili), noptiere cu medicamente etc.

BONDOCEL :
Atențiune ! Faceți loc !
Trece doctorul Bondoc !
Și se plimbă printre paturi
și dă leacuri, și dă sfaturi !
Unde ? Unde este Petru
să îi punem termometru' !
Ce sirop i-ați dat lui Ghiță
de se strîmbă și sughiță ?
Dar Corina și Irina
încă n-au luat aspirina ?
Hei ! Dar unde-i ciobănașul ?
Nu-l găsesc în tot orașul !
I-a fost dor
de cele oi,
de izvor
și de zăvoi,
și-a fugit, desculț, la gară
după ce-a făcut gargară !
. . . . . .

(*Bondocel se oprește și își rezumă „impresiile".*)

Da, ca doctor voi sfîrși !
E o meserie care
cere — ce e drept ! — mișcare,
dar ce mîndru poți să fii
cînd cu vorbe și-alifii
poți să-alini
și să ajuți
și străini
și cunoscuți !
(*Hotărît.*)
Stau la policlinică
pînă și duminică :
să trimit cît mai degrabă
oameni — teferi — iar la treabă
...și școlarii mici la școală
(luni e teză, marți oral !).
(*Foarte sentențios.*)
Lenevia este-o boală...
dar n-o vindeci la spital...

Față de cortină

Fațada (modernă) a unei școli. Firmă vizibilă și lizibilă : ȘCOALA GENERALĂ DE 8 ANI. *Se vede intrarea elevilor (în stînga) și a profesorilor (în dreapta). Bondocel se îndreaptă încet către stînga. E în hainele lui de copil, cu ghiozdanul în spate, cu bască și cravată de pionier.*

BONDOCEL (*imitînd glasul „medicului"*) :
„Lenevia este-o boală..
dar n-o vindeci la spital..."
(*Cu glasul său.*)
„Iată-mă din nou la școală !
Azi e teză ; mîine — oral..."

(*În plimbarea sa — urmat desigur de Azor — se oprește în fața intrării profesorilor, o contemplă, dînd din cap.*)

...Profesor aș vrea să fiu !
Că-s școlar din tată-n fiu...

www.cimec.ro

De cum trece peste prag
profesorul nostru drag,
îl privesc și îl ascult
și mă minunez mai mult.
Nu e oare o minune ?
Cîte întrebări și-ar pune
dă mereu răspunsuri bune !
Ce te faci, biet bondocel,
ca să știi atît cît el ?
De colo, din banca mea,
pînă-la dînsul nu-i departe :
șapte pași pe dușumea !

(Face șapte pași pînă la cealaltă intrare.)

Dar ce cale ne desparte
ca să știu atîta carte !

(Din culisă vine profesorul. Salut afectuos lui Bondocel și Azor [veche cunoștință]. Salut respectuos al celor doi. Profesorul intră pe ușa din dreapta în clădirea școlii. Servietă la subsuoară. Deasupra frontonului se etajează, pe rînd, alte firme : „Școala medie", „Universitatea".)

Drum anevoios și lung,
mii de pași — ca să-l ajung !

Treci din școli în alte școli
și înveți de cînd te scoli
pînă-ți lași „trudita frunte"
peste slovele mărunte.

O să-nvăț de la acei
care azi mă cresc cu greu
cum să-nvăț alți bondocei,
ca să-i cresc, la rîndul meu !

(Azor dă semne de nerăbdare în fața acestei flecăreli și se instalează pe treptele intrării elevilor. Apoi, denunțîndu-l celor din sală.)

AZOR :
Profesorul „ce-o să fie"
are-un trei la geografie !

BONDOCEL *(vexat) :*
E un simplu accident !
Nu rămîn eu *repetent !*
O să-l „dreg" cu siguranță,
pînă-n vară, la *vacanță !*

(La cuvîntul „repetent", pe firma școlii în locul lui 8 apare un 9 ! [9 roșu.] Intră și Bondocel pe cealaltă ușă. Azor pornește spre culisă.)

T A B L O U L 9

Odaia lui Bondocel, așa cum o cunoaștem. Își face, chipurile, lecțiile, dar ochii trag mereu către geam... Azor stă liniștit, respectînd „munca" stăpînului. După cîteva clipe, Bondocel lasă condeiul și caietul.

BONDOCEL :
Tare n-am eu chef de scris
cînd e geamul larg deschis...

(Ascultă ciripitul unor păsărele nevăzute.)

Poate că în viitor
mă voi face... scriitor,
scriitor pentru cei mici !
Parcă mă și văd de-aici !
Stai cu degetul la tîmplă
și te-ntrebi „ce mai se-ntîmplă ?"
și prin lume și prin țară...
joacă mintea ta sprințară...
...Și-ai la bani ! Ce să vă spui ?
Nu mai știi unde să-i pui !

*(Atenție ! Bondocel face aceste reflecții cu dulcea candoare a vîrstei lui. **Așa își închipuie profesia de „scriitor pentru cei mici".** Satira e „întîmplătoare" și nu se referă la o tristă și veselă realitate ! Deci, tonul divagației nu este aluziv...)*

(După o scurtă pauză.)

Cînd te naști cu stea în frunte
și în suflet cu-o chemare —
scrii la mare despre munte
și la munte despre mare,
... și-n *vacanță* ești, taman !
do'sprăzece luni pe an !
Lumea zice : „Măi să fie !"
. . . . . .

(Mintea nestatornică a lui Bondocel asociază „geografia" cu „vacanța" pînă cînd o să-și dreagă nota. După un scurt popas cu ochii pe carte, către Azor.)

Hai să-nvăț la geografie !...
. . . . . .
Cît pe-aci să uit vacanța !
Unde-o facem ? La Constanța ?
La Mamaia ?
La Sinaia ?
La mătușa mea Aglaia ?
Eu aș prefera un sat...
Nu un sat cum am lăsat
noi cu turma, adineauri,
cu vîlcele și coclauri,
ci un sat întins ca-n palmă,
cu-o viață foarte calmă,
neted ca un gologan,
undeva prin Bărăgan.
Poate ne petrecem vara
pe la vara
mea Varvara...

(Azor s-a apropiat încet, încet, captivat și surprins de întorsătura pe care o iau

www.cimec.ro

lucrurile... Ciuleşte urechile... Are aerul să întrebe... Bondocel „îi explică".)

Cum arată satele
— de-a adevăratele
n-am văzut de cînd mă ştiu !
Însă pot să le descriu...
că mi-au dăruit părinţii
multe „cărţi pentru copii".
Sate — văd cu ochii minţii
şi-mi răsar, cît ai clipi :

(Muzică de taraf ţărănesc. Apar elemente disparate, caricaturale, în cadrul ferestrei, reminiscenţe din „lecturi". Pe un ton livresc şi declamator.)

„Munţi în mijloc de cîmpii..."
(Apar unul, doi, trei, ca nişte căpăţini de zahăr...)

„Şi ţăranul muncitor
care-n luna lui Cuptor
poartă cuşmă şi cojoc
şi la muncă, şi la joc".
(Apare aşa, dansează pe muzică cu coasa-n spinare.)

„Şi leliţa muncitoare
(apare aşa şi şchioapătă)
care umblă zîmbitoare
numa-n strai de sărbătoare
prin hîrtoape şi ponoare..."

(Trece, serios şi important, exhibînd „un zece" enorm, purtat ca un prapur.)
„Şi puştanul
care trece
prin tot anul
doar cu «zece»..."

(Soare artificial răsărind peste alba lumină a amiezii...)
„Şi ogoare
cari visează
în dogoare,
la amiază ;
o, tu soare,
să răsari ;
şi tractoare...
cari nechează
(nechezat homeric)
ca o sută — de-armăsari..."
Cînd în versuri, cînd în proză,
deşi nu se văd în poză.

(O holdă ambulantă, care creşte „din mers".)
„Şi «oştirile» de grîu
care-ţi urcă peste brîu."

(Gîlgîit de... cişmea.)
„...Şi în preajmă un pîrîu
care murmură-o poveste..."

Hei ! să juri că-aşa şi este !

Asta viaţă... fără ţepi !
Intri în gospodărie...
tractorist de meserie
şi te-apuci de călărie
pe o sută de sirepi...

(Conduce, din fotoliul său, *un tractor imaginar, „saltă" pe terenul... accidentat şi fluieră vesel un cîntec întrerupt de hopuri.)*

Faţă de cortină

Intrare la (scrie pe arcada porţii) :

Cooperativa agricolă de producţie

„BONDOCEII HARNICI"

Intrarea e plantată în mijlocul lanurilor. În prim-plan, un tractor, destul de fantezist. Bondocel şi Azor intră din culisă. Azor „descifrează" tractorul şi îl latră...

BONDOCEL *(în salopetă) :*
La volan
din zori în noapte
peste-un lan
de spice coapte !
Treaba merge... ca pe roate !
Vezi
priveliştile toate
şi — să vezi şi să nu crezi ! —
toate astea *pe cînd şezi !*

(E în picioare lîngă tractor şi fluieră iarăşi... Dar melodia scade în ritm şi intensitate... Tractorul cade într-un peş. O roată se învîrteşte în gol...)

Doar un lucru este trist !
Ce te faci, biet tractorist,
cînd „s-a năravit
motorul"
şi s-a-mbolnăvit
tractorul ?

(Examinînd competent motorul.)

Treaba, vezi că se prea poate
să nu meargă chiar pe roate !
De-unde ştii cu care cal
să dai fuga la spital ?
Care dintre ei, zănatec,
n-a mîncat destul jăratec,
ori şi l-a-mpărţit c-un mînz ?
Care-o fi băut la prînz
nu din apă ne'ncepută,

www.cimec.ro

ci din apă cam stătută ?
Care, unde, cînd şi cum
şi-a pierdut potcoava-n drum ?...
Hei ! Deodată-mi vine-n minte :
— Sînt eu cititor *cuminte*
dar sînt şi băiat *cu minte* —
că povestea mai şi minte !
Vai ! tractoarele din cărţi
cu căpăstru şi potcoave
nu sînt decît nişte snoave !

Las' că ştiu „din alte părţi"...
că doar le-a fost dat să vadă
ochilor — aici, pe stradă —
un tractor beteag şi şchiop
huruind din hop în hop.
N-avea răni adînci !
L-au dus
cînd în brînci
şi cînd pe sus !...

Mi s-ar spune la spitale :
„Bade ! Sluga dumitale !
Însă un tractor bolnav
— că-i un caz uşor sau grav —
trebui' dus, să-i vadă pricea,
la fierar — şi nu aicea !"

...Cum ? Ar fi un lucru rar
să mă fac chiar eu fierar ?
Poate că, în viitor,
dreg şi propriul tractor...

T A B L O U L 10

(este constituit din patru scurte secvenţe)

SECVENŢA a

În cadrul ferestrei : atelier mecanic modern. Bondocel, ţinînd o trotinetă.

BONDOCEL :
Bună ziua !

MECANICUL :
Ziua bună !

BONDOCEL :
Mă dusesem să mă scald...

MECANICUL :
Ce zăduf !

BONDOCEL :
E a furtună...

MECANICUL :
Înăuntru şi mai cald...

BONDOCEL :
Vreau... o mică reparaţie,

MECANICUL :
Accident de circulaţie ?

BONDOCEL :
Surioara
mea Mioara
şi vecina „ei" Nineta
mi-au stricat ieri trotineta.

MECANICUL :
Pare nouă ! —

BONDOCEL :
E chiar nouă !
Uite, roţile-amîndouă...

MECANICUL :
Ce prăpăd !

BONDOCEL :
Erau întregi...
Vreau să văd
cum o s-o dregi...
Şi... de altfel... mă-nţelegi...
poate... ştiu eu ! ...cum să zic
mă şi iei ca ucenic...
Astăzi *dreg* o trotinetă ;
mîine *dreg* o bicicletă ;
poimîine — o motocicletă —
şi-n „trimestrul" viitor
dreg... şi vechiul meu tractor !

AZOR (*confidenţial către sală*) :
Poate-şi *drege* rotofeiul
şi la geografie „treiul" !...

BONDOCEL (*către mecanic*) :
Pîn' la urmă — asta-ţi cer !
(Nu se face gaură-n cer !)...
Să lucrez în atelier !...

MECANICUL :
Pentru-un ucenic, fîrtate,
loc ar fi — dar din păcate
treaba *stă* — că n-avem *fier !*
Despre-oţel, nici pomeneală !
Asta-i tot
ce mi-a rămas ;
pot
să scot
— cu chibzuială —
o rotiţă pentru ceas...

BONDOCEL :
Ce ne facem ?

MECANICUL :
Aşteptăm !
Pînă vine fierul — stăm !...
Dacă... totuşi ţii morţiş
să-ţi începi ucenicia,
iacă... de alişveriş
dovedeşte-ţi vrednicia...

BONDOCEL (*prin semne : cum ?*)

MECANICUL :
Dă-mi o mînă de-ajutor :
fă-te *meşter topitor !*
Du-te ! Zboară,
bunăoară
spre frumoasa Hunedoară !
Cată-ţi pentru muncă loc
în Cetatea ei de Foc !

BONDOCEL :
Hai, Azor,
că-i *mare* zor !

www.cimec.ro

SECVENŢA b

În cadrul ferestrei: peisaj industrial din Hunedoara. Bondocel (cu hainele de-acasă, dar cu o şapcă mare, de „voiaj") şi Azor se plimbă puţin pînă dau cu ochii de oţelar. Amîndoi îi atrag atenţia prin semne...

OŢELARUL :
Care-i baiul, nepoţel ?

BONDOCEL :
Am venit după oţel !
M-a trimis fieraru-ncoace :
zice că la voi se coace !

OŢELARUL :
Da — şi chiar ne lăudăm,
noi îl „coacem" — dar nu-l dăm
decît oamenilor muncii...
N-o să-l împărţim cu pruncii !
Iacă — fiecare gram
e făcut după program !
Dintr-o şarjă nu rămîne
nici de-o zgardă pentr-un „cîne" !
(Azor mîrîie, ofensat)
N-o să-ncepem a topi
— peste plan — pentru copii !

BONDOCEL *(pe un ton din ce în ce mai îngîmfat. Azor mîrîie din nou mîhnit) :*
N-am venit după oţel,
pentru-o zgardă de căţel,
ci cu-o treabă mai concretă :
un şurub la trotinetă !
Dacă-i vorba — intru-n joc !
Pot şi singur *să mi-l coc !*
Nu mă tem de foc
deloc,
nici de junghiuri la mijloc !
Un ortac de teapa mea
nu se dă în lături — dacă
„tocma' trăbuie" s-o facă —
de la treaba cea mai grea !

(Proţăpindu-se şi arătîndu-şi muşchii.)

Cred că într-o singură
mînă, duc o lingură
cu oţel topit...

OŢELARUL :
Ei taci !
Te-am primi între ortaci...
Numa-altul ni-i năcazul :
n-ai ce face, la tot cazul —
Treaba stă, că nu-s *cărbuni...*

BONDOCEL *(afabil şi „săritor") :*
Unde-i ţineţi, oameni buni ?
Că mă duc
şi vi-i aduc...
În vreun *beci*, de bună-seamă...
De-ntuneric, nu mi-e teamă !

OŢELARUL :
Da ! Îi ţinem... la subsol...
doar că-i musai un ocol !
Fugi la Petroşeni, la mină,
şi-apăi scoate-ţi la lumină
cu năduf şi sîrguinţă
cît îţi e de trăbuinţă —
După care vin' degrabă,
şi ne apucăm de treabă !

BONDOCEL :
Hai, Azor
că-i *şi* mai zor !

(Ies amîndoi, prin dreapta plan 1. Vor reintra prin dreapta plan 2.)

SECVENŢA c

Peisaj industrial — intrare în mină — la Petroşeni. Minerul, între două vagonete pline ochi. Intră cei doi amici.

BONDOCEL *(continuînd „instrucţiunile" date lui Azor... în culisă) :*
...şi te rog să te fereşti !
Las' că ştiu eu cine-mi eşti...
Vezi să nu te murdăreşti
cu... mangal... sau cu lignit.

AZOR :
Uite, iarăşi m-a jignit.

BONDOCEL (*către miner, sigur de sine) :*
Noroc bun !

MINERUL :
. . . . . Bonjur !

BONDOCEL :
. . . . . Salut !
Am venit să vă ajut !
Aş dori să intru-n şut !
Daţi o puşcă şi-un lămpaş —
Şi mă fac puşcaş !

MINERUL *(sever) :*
. . . . . Ei aş !
Ce ! ? Se intră ca la moară ? !

AZOR *(alarmat) :*
Maică ! Mai...că mi-l omoară
pentru neagra lor comoară !

BONDOCEL *(descumpănit) :*
Am nevoie de cărbuni...
de cărbuni din cei mai buni...

www.cimec.ro

MINERUL :

Și — mă rog frumos — ia-mi spune :
cîte kile de cărbune ?

BONDOCEL :

Știu și eu ? Un metru cub !
Cît „e musai" de-un șurub...

MINERUL :

Și... cît spus-ai
C-ar fi musai ?...

BONDOCEL :

Pune-o tonă ! Să rămîie,
să nu mai mă tot amîie,
să mă plimbe, să mă mîie...
Să-i duc oțelarului,
să-mi topească niște fier,
ca să-l duc fierarului
care-așteaptă-n atelier...
și... cînd s-o sfîrși ștafeta
să-mi repare *trotineta !*

MINERUL :

Ai probleme de... transport ?

BONDOCEL *(fără prea multă convingere) :*

Da... dar... nu... mă las... nici...
mort !

MINERUL :

De cărbuni ți-am face rost !
Cu transportul stăm cam prost
...ca și tine..., măi băiete :
nu-s destule vagonete !
Treaba stă... că, din păcate,
toate-s supraîncărcate !
Nu mai poți să pui un ac !
Dar o tonă ! !...

BONDOCEL :

Ce mă fac ?

MINERUL :

Este doar un singur chip să
rezolvăm această lipsă !
Dă o fugă la uzină
și comandă vreo duzină !
E-n oraș... la Satu-Mare !

BONDOCEL *(tocmindu-se) :*

Satul... mic n-ar fi în stare
să le facă ? Mi se pare
că Moldova-i cam departe...

MINERUL :

Ce-i al tău e pus deoparte !
Vii cu-ntîiul vagonet ?
Ai cărbune berechet...
cît să duci... la subsuoară
pînă-n mîndra Hunedoară !
Servus !

BONDOCEL :

Servus !

MINERUL :

Noroc bun !

BONDOCEL :

Nu mai știu cum să le spun !

MINERUL :

Meri cu bine !

BONDOCEL :

Hai, Azor !
Că-i din ce în ce mai zor !
Șo ! Buluc ! Năvală ! Iureș !

MINERUL *(îl întoarce din drum. Pronunță pre-ti-ne..) :*

„Pretine" atît de gureș !
Nu pe-acolo... ci pe-aici !
Satul e în Maramureș...

BONDOCEL *(șmecher, repară gafa cu Moldova) :*

A-o-leo, că bine zici !

MINERUL :

Treci întîi prin Baia Mare...

BONDOCEL *(către Azor) :*

Vezi, potaie ?
prin urmare,
iar o Baie —
și-ncă Mare !

(Ies prin stînga plan 2. Vor reintra prin stînga plan 3.)

SECVENȚA d

Uzinele „Unio", Satu-Mare, interior sau exterior. Tot în cadrul ferestrei. Intră, osteniți, călătorii noștri.

www.cimec.ro

Bondocel „s-a organizat", duce un mare geamantan, pe care sînt lipite etichete colorate: Bucureşti, Hunedoara, Petroşeni, Baia Mare şi... Etc. Şi Azor duce în dinţi o plasă în care se văd merinde pentru drum. Între altele, un imens ciolan. În cadru, forfotă... Trec muncitori, zoriţi, cu treburi. Bondocel şi Azor le fac semne.

BONDOCEL *(citează anapoda din Coşbuc):*

„Du-te-n sat că-i... Satu-Mare !"
„Du-te ! Du-te !... Şi m-am dus !"

(Strigînd după fiecare apariţie fugară din cadru.)

— Ziua bună ! — Salutare !
— Servus ! Am ceva de spus !
— Nene ! Vin cu un mesaj
de la cei din abataj !
— Meri cu bine ! — Bun noroc !
Unul nu se-opreşte-n loc !

(Dar se opreşte totuşi, în mijlocul cadrului, un muncitor bătrîn. Ca şi ceilalţi interlocutori din secvenţele a, b şi c — alternează o simulată asprime cu o reală şi amuzată bunătate.)

MUNCITORUL BĂTRÎN *(luîndu-l de scurt):*

Cine eşti ? De unde eşti ?
Ce doreşti ?...

BONDOCEL *(intimidat, se încurcă):*

Din Bucureşti !
BONJUR-BUN !... Mă recomand :
Bondocel ; vin să comand
vagonete...

MUNCITORUL BĂTRÎN *(acelaşi joc):*

Pentru cine ?
Pentru tine ?

BONDOCEL :

Pentru mine...
Pentru MINE... de cărbuni !
Altfel nu poţi să-i îmbuni
nici pe cei din Petroşeni
şi nici pe hunedoreni...

MUNCITORUL BĂTRÎN *(jucînd uimirea):*

Ce-i trăsneşte fiului !
Vii din Valea Jiului —
ori eşti meşter-topitor ?

BONDOCEL *(arătînd geamantanul, bufnos):*

Ba, sînt meşter călător !
Uite că îmi stă pe limbă
să-ţi destăinui cum mă plimbă !
Hei ! Pe unde n-am umblat !
Tara-ntreagă-n lung şi-n lat !
Doar oi face vreo scofală...
ca să cadă-n Capitală
un ciocan — pe-*o* nicovală !

(Cu capsa pusă, înşiră tot mai exasperat.)

Şi miner am să ajung,
după ce-oi munci la strung
după ce-oi topi metale —
poate stau şi-un timp mai lung

(Azor confirmă prin gestică „realitatea" acestor avataruri)

în uzina dumitale —
ori mai umblu, deopotrivă,
după vreo locomotivă,
după... şine şi traverse
şi-alte multe şi diverse,
şi-*cînd* s-o sfîrşi naveta
o să-mi dreagă trotineta !
Dacă după toate-acestea
se va isprăvi povestea !

MUNCITORUL *(sever):*

Ba te rog s-o isprăveşti !
N-avem vreme de poveşti !
Iacă...
poate n-o să-ţi *placă !*
Dacă...
stam şi noi la clacă —
oare ? timpul ni-l găseam,
oare ? *mai agoniseam*
un capac de clopoţel

(părţile componente ale trotinetei joacă — pe măsură ce le enumeră — în jurul muncitorului, ca rotite de mîinile unui prestidigitator, pînă ce apare „trotineta toată", firească nouă şi de un alt model şi de o altă culoare decît aceea stricată)

din niţel
prea mult oţel —
olecuţă de vopsea,
că tot nu ne procopsea
de lipsea
ori prisosea —
o tălpuşă
dintr-o uşă -
un ghidon
dintr-un tampon —
o rotiţă

www.cimec.ro

dintr-o roată —
uite trotineta toată!
Numai din economii
am făcut vreo nouă mii
și mai facem încă nouă!

BONDOCEL *(extaziat)*:
Pare nouă!

MUNCITORUL BĂTRÎN:
E chiar nouă!

(În contrapunct cu începutul tabloului 10.)

Și nu-i una de pușteni
Are bon de garanție!
Zece ani o să te ție!

AZOR:

Pîn' la no'sprăzece ani!

(Rîde la ideea unui Bondocel de 19 ani pe trotinetă! Face o tumbă.)

MUNCITORUL BĂTRÎN:

Ia-o!

BONDOCEL:

Mulțămesc frumos!

MUNCITORUL BĂTRÎN:

Să te poarte sănătos!

(Bondocel a ațipit în fotoliul său, cu capul rezemat pe ghidonul vechii lui trotinete. Azor s-a întins și el, pe prichiciul ferestrei. În cadrul ei, cerul — și mai înstelat.

La arlechin, Povestitorul, confidențial, copiilor din sală.)

POVESTITORUL:

Voi știați de mult — dar el,
dolofanul Bondocel,
prinde-abia să înțeleagă
că și pentru-un șurubel
se muncește-n țara-ntreagă!

Dar de-atîta-alergătură
prin industrii și natură
cîte-a colindat, pe rînd
— se-nțelege *tot* în gînd! —
ațipise-n seara sură
lîngă geamul larg deschis
către-oraș — și către vis...

(Azor sare de pe prichici, vine repede spre fața scenei, îndemnîndu-se de astă dată singur.)

AZOR:

Hai, Azor
că-i mare zor!

POVESTITORUL:

Să ne odihnim și noi!

(Același joc ca la finele actului I, pe cînd se închide cortina de spectacol.)

AZOR:

PAUZĂ DUPĂ ACTUL DOI

ACTUL AL TREILEA

Preludiu, cu cortina de spectacol închisă. Muzică „dulce", de vis, apoi întretăiată de zgomotele familiare ale dimineții: un cucurigu îndepărtat, o sirenă de fabrică; o pendulă bate gros de șapte ori. Se deschide cortina pe decorul cunoscut, odaia lui Bondocel. E aproape întuneric, perdelele sînt închise la marele geam din fund, jaluzelele filtrează lumina radioasă de afară. Bondocel și Azor dorm, primul în patul său, celălalt... în fotoliul băiatului. La bătăile ceasului se răsucesc în culcuș, fără să se trezească. Rezemat de arlechin, moțăie de-a-n picioarele, Povestitorul.

TABLOUL 11

(Intră mama lui Bondocel, urmată de bunică. Una trage perdelele, cealaltă ridică jaluzeaua. Amîndouă contemplă odorul, șovăind să-l scoale.)

MAMA *(aplecată peste pat)*:

Hai, bondocul mamii, scoală...
Vrei să-ntîrzii *iar* la școală?
Ai uitat că azi ai teză?

POVESTITORUL *(trezit, la datorie)*:

Tii! Să vezi acum viteză!

(Pe măsură ce se desfășoară scena povestită, personajele execută. E o mare forfotă: mama și bunica intră și ies din cameră, Azor se agită, împleticindu-se în picioarele celor două femei, care aduc, mama hainele, bunica micul dejun [foarte copios]. Bondocel coboară din pat, se în-

www.cimec.ro

tinde, cască şi, deodată, din gură de şarpe, strigă.)

BONDOCEL *(în pijama dungată):*

Zor, mămico !
Zor, bunico !
Zor, prietene Azor !

POVESTITORUL *(către culisă):*

Zor, iubite regizor !

(Către sală.)

Mai întîi — prea ocupatul
Bondocel — nu-şi face patul...
(mai amînă cu spălatul)...
şi-şi începe îmbrăcatul,
nu ca lumea, cu-n ciorap
ci-nfundîndu-şi bascu-n cap !

(Bondocel, care a fost în culisă, reapare cu bascul, dar tot în pijama.)

BUNICA *(e cu tava de mîncare; se clatină spunînd — şi accentuînd, lungind silabele — „ţe-lul"; pune în primejdie echilibrul celor de pe tavă):*

Să-mi trăiască nepoţelul !
Să nu-i fie de deochi !
Sufleţelul ; umflăţelul ;
curăţelul ; spălăţelul.

(Brusc, pe alt ton, către culisă, unde e iarăşi nepoţelul.)

Spală-te măcar pe ochi !

(Bondocel reintră, îmbrăcat; îşi strînge lucrurile.)

POVESTITORUL :

Unde-i asta ? Unde-i aia ?
Pe dulap ? Ori *sub* dulap ?
Dă cu susu-n jos odaia
(şi gîndeşte : poate scap !)
Vezi ? Şi zorul... (cum să spun ?)
La ceva e totuşi bun :
Scapi de apă şi săpun !
Bondocel găsise clenciul
mai acum trei săptămîni :
După ce-şi pusese trenciul
Se clătea, niţel, pe mîini...
(Tare-i pare rău că nu-şi
îmbrăcase şi... mănuşi !)

(Bondocel înfulecă, zorit şi lacom; se îneacă, tuşeşte.)

BUNICA *(alarmată):*

Nu fi, bre, aşa hapsîn !
Scuipă-ţi de trei ori în sîn !

POVESTITORUL :

Încă un pahar cu lapte !
Chifle — *una* singură...
Da-n ghiozdan mai bagă şapte,
un borcan şi-o lingură
două cărţi şi trei caiete.

Şi acum — la drum, băiete !

Pleacă morfolindu-şi chifla ;
lui Azor îi dă cu tifla...

Iese-apoi... deschide uşa...
(cealaltă, de la antreu)
s-o închidă şi acuşa
prea ar fi un lucru greu...

(Bunica aleargă după Bondocel spre antreu, cu cravata de pionier.)

BUNICA :

Maică ! Să nu-ţi uiţi cravata...
că... deochiul este gata...
Pe deasupra e... şi vineri
e şi-n treispce...
Of, ce tineri
zăpăciţi mai cresc şi-acum !
DACĂ SE-NTORCEA DIN
DRUM ? !

(Clatină capul, consternată de această ipoteză, în ritmul unui metronom [nevăzut dar auzit], ca la „Cine ştie cîştigă".)

POVESTITORUL *(„suspense"):*

...Şi-n sfîrşit...
cu chiu...
cu vai,
urcă...
scara !...
la tramvai !
Se-nţelege, tot prin faţă...
ca şi miercuri dimineaţă !

Faţă de cortină

În prim-plan, apare din culisa stîngă un vagon de tramvai, care va constitui faţa de cortină. Intră şi se opreşte cu partea din faţă în scenă (restul rămîne în culisă). Pe platforma dinainte, vatmanul şi Bondocel. Tot în prim-plan, în

www.cimec.ro

dreapta scenei, stîlpul unui stop, ale cărui lumini — verde, galben, roşu — se schimbă în conformitate cu acţiunea. Lîngă stop, Povestitorul, care continuă.

POVESTITORUL :

...Cum e tînăr şi vînjos
de-obicei o ia pe jos...
Dar acum e la aman...

A rămas lîngă vatman.
Doar de-aici e chip să vadă
toată forfota din stradă
şi prieteni — o grămadă !

(Tramvaiul traversează foarte lent scena. Prin geamurile lui se văd siluetele călătorilor „în poziţii şi grupări memorabile", unul cu ziarul despăturit, un ţinc cu nasul lipit de geam etc. Pe platforma din spate, un „găligan" de vreo 15 ani, cu ghiozdan în spate, pesemne de multe ori repetent ! Fireşte, nici unul din personajele povestirii.)

BONDOCEL *(pe platforma din faţă, făcînd semne amicale „prietenilor") :*

Uite unul dintre ei
îndrăgit de bondocei :
colo la Kogălniceanu,
e de strajă miliţianu'.
Parc-ar fi şi el statuie
ori ar sta bătut în cuie !
O fi opt — sau încă nu e ?
Că la opt — şi sigur nu-i !
Intră altu-n locul lui...
Nu dă chix —
îl ştiu — mort, copt,
vine fix
la ora opt !
Dacă... nu-i oprit cumva
de alt stop, pe vreundeva !

POVESTITORUL :

Stop ! Şi s-a oprit tramvaiul !
S-a cutremurat buhaiul
Şi-a trăit şi zorul traiul !

(Vagonul e oprit, numai cu platforma dinapoi în scenă, restul a ieşit în culisa dreaptă. Pe cînd a traversat, în spatele „feţei de cortină" mobile, s-a degajat piaţa, cu circulaţie intensă, pestriţă, grăbită, oameni şi vehicule. Miliţianul „real", pe postamentul său colorat, gesticulează, face semne prietenesti lui Bondocel, cînd partea din faţă a vagonului iese din scenă. Glasul unui megafon anunţă : „Aici Bucureşti. Dăm ora exactă. [Cele cinci ţîrîituri.] A fost ora opt". În locul miliţianului, intră „ca schimb" bondocelul, îmbrăcat ca miliţian. Natural, pe măsură ce vorbeşte, încurcă, prin gesturile care îi subliniază spusele, circulaţia ; luminile se aprind anapoda. Povestitorul încearcă să traverseze, dar e oprit de fiecare dată, pe roşu. Şi ceilalţi trecători, ba încremenesc, ba se precipită. Scena se petrece în spaţiul cel mai larg posibil, pînă la orizontul teatrului, în degajamentele vizibile din sală, în perspective pictate „la orizont".)

BONDOCEL-MILIŢIAN *(din mijlocul pieţei) :*

...Ce profesie minunată !
Cîtă lume adunată
stă atentă şi-ncordată
...să te hotărăşti odată !
Ţie-ţi sînt încredinţaţi
drăcuşori împieliţaţi,
moşi
spăimoşi
şi babe
slabe
şi persoane-n patru labe !
Te cunoaşte şi-un copil
la obraz — şi din profil !

(Se sucşeşte şi iscă noi confuzii.)

Te sucşeşti într-un călcîi :
„Dumneata să treci întîi...
Dumneata să mai rămîi !"

Ei ! Aşa e Capitala !
Ala-bala-portocala :
cei de-acolo-au treabă-aici,
cei de-aici taman acolo !
Despre-oricare poţi să zici :
Un Columb, un Marco Polo...
(negreşit, ceva mai mici !)

De la zisul Bondocel
pîn' la „Ziss"-ul ăla mare
toţi primesc o îndrumare,
toţi mă preţuiesc la fel !

Cîte-un drum cunosc drumeţii...
(unii, nici pe-acela, poate)
eu, din mijlocul pieţii,
le cunosc, de mult, pe toate.
Un adevărat zăgaz !
fără tihnă sau răgaz :

(Acelaşi joc.)

E destul să fac un semn
cu bastonul meu de lemn
şi încremenesc greoaie
şugubeţele
şiroaie,
săltăreţele
şuvoaie
şi măreţele
puhoaie...

www.cimec.ro

Unii spun și nerozii :
că-am oprit cîndva... și-o ploaie
ce venea din miazăzi
traversînd din zare-n zare
parcă nici nu m-ar zări !
O minciună de vînzare !
Cine-i poate da crezare ?

(Pe platforma din spatele vagonului a apărut Bondocel-școlar. Face semne lui Bondocel-miliţian că e prezent și că el „crede" povestea cu ploaia „oprită".)

BONDOCEL-MILIŢIAN :
Las' să facă lumea glume
De-aia-s glumele pe lume !

BONDOCEL-ŞCOLAR :
Eu mă fac ŞI miliţian !
Dreptul meu de cetăţean !

POVESTITORUL *(arătîndu-l pe cel din tramvai) :*
...uite că-a trecut mulcòmul
pe platforma dinapoi !
Să coboare el ca omul ?
Ţi-ai găsit ! Nici să-l jupoi !
Dar așa cum stă și cată,
priponit în staţie,
la mulţimea cea tărcată
și la circulaţie,
i se pare... ori se-nșeală...
poate face o greșeală...
poate, în învălmășeală
încă nu s-a dumirit
că-a fost vis... (că dintre vise
multe nici nu isprăvise...)
poate... geamul aburit...
dar prin geam, ca-ntr-o oglindă,
parcă trec
și se întrec,
se petrec
și se perindă
cunoscuţi — și noi și vechi
și perechi și neperechi :

(Trec pe rînd „cunoscuţii" noștri, salutîndu-se cu „cei doi" bondocei.)

Da ! Fierarul și tîmplarul,
acrobatul și coșarul,
doctorul cu tractoristul
claunul cu paraşutistul...

BONDOCEL-ŞCOLAR :
...Oţelarul și minerul.
(I-a adus elicopterul...)
Și bătrînul cel cu mii
și-alte mii de trotinete,
care din economii
fabrică... și vagonete...

(Mi se pare că Bondocel a înţeles pe dos procesul tehnologic ! Dar „recapitularea" cunoștinţelor sale se soldează cu :)

Pe-unde mi-a fost dat s-ajung...
Pe la Cluj, la Cîmpulung,
Hunedoara, Satu-Mare
Petroșeni și Baia Mare...
Și Ceahlăul cu Bicazul
și Constanţa... „La tot cazul"
fie spus în paranteză
tot știu eu ceva la teză !

BONDOCEL-MILIŢIAN :
Ia te uită, la răscrucea
străzii — stă chiar Domnul Vucea...
Face fețe-n chip și fel
parc-ar fi un STOP și el !
Cred că „ora-ntîi" o pierde —
și de ciudă și necaz
ba e *galben* — ba e *verde* —
ba e *roșu* la obraz...

BONDOCEL-ŞCOLAR :
Profesorul nostru !

BONDOCEL-MILIŢIAN :
Las' că-l
ţin aici pe bunul dascăl,
poate că ajunge-n clasă
după noi !

BONDOCEL-ŞCOLAR :
Ei haide, lasă...

(Ce fățarnic ! Îl salută, înclinîndu-se respectuos, pe profesorul care trece ; apoi continuă dialogul „interior".)

Vă salut !
Azi — nici că-mi pasă !
„A fost pană de curent !"
Hei ! „Motivu"-i excelent...
N-am întîrziat la școală.

BONDOCEL-MILIŢIAN *(citîndu-i pe cei mari) :*
„Tu, cu firea ta domoală !"

BONDOCEL-ŞCOLAR :
Un ponos !

BONDOCEL-MILIŢIAN *(competent) :*
Un accident !

BONDOCEL-ŞCOLAR :
O-ntîmplare... fericită...
Altfel — forfota-ndrăcită,
de-obicei, de zor, de nervi,
nici n-ai vreme s-o observi !
(Pe ton „eminescian".)
Ce mai iureș ! Ce morișcă !
Doar tramvaiul meu nu mișcă...
Of, de-am trece și-acest hop...

www.cimec.ro

BONDOCEL-MILIȚIAN :
Hop și eu — pînă mă schimbă,
mi-e că-mbătrînesc la stop...

BONDOCEL-ȘCOLAR *(cătînd în jur)* :
Dar — ceva îmi stă pe limbă :
Oare — ăștia toți *se plimbă ?*
că-am văzut gonind vreo doi
și încolo, și-napoi !

(Povestitorul „traversează" făcînd semne că are ceva important de spus. Bondocel-milițian se face că nu-l vede, apoi schimbă într-un ritm accelerat culorile stopului, spre marele haz al „celuilalt", de pe platforma dinapoi a tramvaiului. De altfel, vor asculta și „dăscăleala" cu o prefăcută deferență. Cunosc ei aceste „idei generale" încă de la grădiniță, apoi de la orele de dirigenție... Dar Povestitorul își face și el datoria !)

BONDOCEL-MILIȚIAN :
Și-a pierdut răsufletul
și surîsu-n colțul buzii...

BONDOCEL-ȘCOLAR :
Dar trăgîndu-și sufletul
vrea să tragă și concluzii !

POVESTITORUL *(sentențios)* :
Verde, galben, roșu, stop !
În giganticul potop
fiecare-i cîte-un strop !
Dar în marea-nvălmășeală
toate *merg* cu socoteală,
au un rost și au un scop...

(Lui Bondocel-școlar)

Nu te *plimbi* cu-atîta grabă...
Toți aleargă la vreo treabă,
toți se duc la munca lor
sau să ceară ajutor
unii de la ceilalți !
Că-s mărunți ori că-s înalți,
...că-s molcuți...
sau iuți...
din fire,
sînt uniți prin mii de fire —
cu atît mai trainice,
cu cît sînt mai tainice !
Mii de fire care leagă
tot orașul — țara-ntreagă :
împreună
țes năvodul
ce-i adună
muncii rodul,
în obștescul lor belșug !
Bun e orice meșteșug —
dar priviți-i cum mai fug.

(Povestitorul — inepuizabil — o ia dacapo. Bondocel-milițian îi arată cu bastonul său. Aceeași derută printre cei care trec.)

Acrobatul la tîmplar
și tîmplarul la coșar...

BONDOCEL-ȘCOLAR *(își „iese din fire" și-i taie firul enumerării, continuînd pe același ton)* :
...ca și ceilalți amici,
mari și mici
cari trec pe-aici :
Ciobănașul (fără turmă)
și scafandrul (în costum)
...și la urmă — hăt, la urmă
— într-un mare nor de fum —
grădinarul NUȘTIUCUM...

(Grădinarul trece în norul pipei sale, înaintînd ca un personaj de basm, pe un răzor de flori și legume, ca Aladin pe un covor de iarbă... Scurtă pauză, de „reflecții".)

Nu... știu... cum... EXISTĂ moșul
și pe străzi — și pe răzor...
Parcă-i la televizor !?

(Această autointerogare asupra existenței simultane a moșului nu e de ordin existențialist... Bondocelul e surprins și chiar amuzat !... Dar cît de scurt a fost acest licăr, el înseamnă un salt în propria sa creștere : intuirea planului de interferență dintre „real și imaginar" [ca și „imaginea din televizor", care, deși imaterială, nu este o ficțiune...]. De altfel, nici nu are vreme să investigheze mai departe, căci visătorul Bondocel este „readus" la realitate de către milițianul Bondocel, care fluieră și oprește circulația... Și a ideilor !)

Fii ! Un șuier
lung de fluier...
Ce-i ? se-ntreabă toți de zor...
cine-a traversat pe roșu ?
Credinciosul meu Azor !

(Bondocel-milițian amenință ; Bondocel-școlar îl calmează prin gesturi, solicitînd indulgență pentru simpaticul delicvent.)

Nu-l știu eu ?
Potaia
creață
e mereu
tot aia-n
viață !
Ca în orice dimineață
mă așteaptă
sus pe-o treaptă

www.cimec.ro

stînd în faţa şcolii —sluj,
ca la circul de la Cluj...

(Tramvaiul [cu Bondocel pe platforma din spate] porneşte şi intră, complet, în culisa dreaptă. Reapare miliţianul cel adevărat [de la începutul tabloului]. Se reia „forfota" — şi Povestitorul se reîntoarce la locul lui, lîngă stop. Megafonul face semnalul şi... auzim.)

GLASUL CRAINICULUI *(pe tonul impersonal, profesional):*

A fost ora opt !

(Apoi, cu un glas cald, afectuos.)

Regret
însă trebuie-s-o repet
pentru-acei care uită, poate
— nu sînt mulţi, dar sînt destui... —
că-ntîmplările-astea toate
nu-s decît în mintea lui
unde totul se-nfiripă
şi durează *doar o clipă...*

(Vagonul [e acelaşi; recunoaştem călătorii anonimi, dar memorabili: vatmanul, Bondocel-şcolar, pe platforma din faţă; găliganul, pe cea dinapoi] reintră prin stînga şi traversează normal, în primplan, pînă iese în culisa dreaptă... Bondocel şi miliţianul real se salută — totul se petrece ca la începutul tabloului. Cînd vagonul e încă în stînga [vizibilă numai partea din faţă].)

POVESTITORUL:

Aşadar, precum vă spui...

BONDOCEL-ŞCOLAR:

O fi opt — sau încă nu-i ?

(Şi Povestitorul porneşte resemnat după tramvai...)

TABLOUL 12 ŞI FINAL

În spatele tramvaiului s-a montat noul decor pe care îl cunoaştem. Curtea şi faţada şcolii generale de 8—9 ani ! Nu mai e la faţa de cortină, ci la mijlocul spaţiului scenei. Azor, agitat, e singur. După ce merge de două-trei ori către culisă (cu aerul: vine ? nu vine ?) şi o dată chiar la culisa cealaltă... se instalează pe treptele intrării elevilor.

AZOR:

Uite — iar îmi dă emoţii !
Parcă umblă în obezi !
Sînt de mult în bănci — cu toţii ;
doar el ba ! Să nu... turbezi ?
Altă dată, lătram, vai,
că se suie în tramvai
şi mă lasă — ce ruşine ! —
să alerg pe lîngă şine...
De-astă dată însă ştiu :
cînd *pleca* era tîrziu
damite cînd o sosi !
Şi ce draci, cînd m-o găsi !
Că aşa e el... Mă scoate
veşnic vinovat de toate :
i se smulge de la gură
cea de-a şaptea prăjitură ?
Mă alungă şi mă-njură !
Ia un „zece", mă mîngîie
— asta se petrece rar — ;
ia un „trei", îmi dă călcîie
şi atunci e vai şi-amar !
Ba se-ntîmplă „eventual" că
îmi arde şi-o scatoalcă —
şi sînt sigur că nu scap
cînd învaţă drăgălaşu'
(într-un cuvînt)
„versuridemarcelbreslaşu"
şi nu vor să-i intre-n cap !
...Nu mă supăr că mă ceartă,
ba cînd văd că nu mă iartă
tot eu umblu să-l împac :
fac ce fac
să-i fiu pe plac !
Hei, de-ar şti un bondocel
ce-i viaţa de căţel —
altfel s-ar purta cu el !
Ce de griji pentru stăpîn'su'
cîte-ndură de la dînsu' !
N-ai ce-i face ! El e şef !
Ne jucăm cînd are chef,
ne plimbăm cînd îi convine :
plec cînd pleacă, vin cînd vine !
Pot să latru şi să schiaun,
se bălăbăne pe-un scaun
în toate „direcţile"...
Cică-şi face „lecţile"...
Mă şi pune „să-l ascult !"
Bine că se crede cult
şi nu-nvaţă el prea mult.
Chiar cînd nu pricepe boacă
i se face iar de joacă,
zvîrle-n toate părţile
hărţile
şi cărţile
şi pornim la drum deschis
şi *aievea* — şi prin *vis !*

(Trece profesorul, cu servieta subsuoară. Saluturi cordiale cu Azor, desigur o veche şi statornică relaţie. „Domnul Vucea" îl întreabă, prin semne: „Stăpînul e în clasă ?" Azor minte cu neruşinare, dînd afirmativ din cap: „Mai încape vorbă ?" Profesorul intră în şcoală prin uşa din dreapta.)

www.cimec.ro

AZOR *(în culmea dezolării)*:
...Mi-e că s-a sfîrşit mosorul!
A intrat şi profesorul...
Ai să vezi tu, măi grăsune!
Peste-o clipă o să sune...

(Intră Bondocel, din stînga. Nu e prea grăbit... Are aerul că întreabă dintr-un interes pur ştiinţific.)

BONDOCEL:
A sunat?

AZOR:
Ţi s-a părut!

BONDOCEL:
Vino-ncoa să te sărut.

(Azor face sluj; Bondocel îl mîngîie, apoi intră prin uşa din stînga, pe care o lasă vraişte. Cătelul o închide [întîi cu labele din faţă, apoi cu cele din spate, după care dă să pornească, ţanţoş, fericit că totul se încheie cu bine]. De-abia acuma sună clopoţelul. Intră, gîfiind, Povestitorul. Azor se opreşte, mirat şi plictisit.)

POVESTITORUL *(la arlechin)*:
Ce-o să fie Bondocel?
Asta ştie numai el!
Poate-aşteaptă să mai crească
pînă să se hotărască,
omul, cu mai mult temei!
Dacă-alege mai departe
poate scriem altă carte,
el o parte, eu o parte,
dragii, foarte dragii mei...

(Cortina de spectacol începe să se închidă, dar inepuizabilul Povestitor şi-a regăsit şi „răsufletul" şi nevoia de a trage „concluzii".)

Dar — cît stă bondocu-n clasă,
patru ore... să vă spun
înc-o vorbă!

AZOR:
Haide, lasă!

POVESTITORUL:
Doar o vorbă!

AZOR:
Noroc bun!
Mai ne ducem şi pe-acasă!

POVESTITORUL:
...

AZOR:
Nici o vorbă! Ce mai vrei?
Pauză? După actul trei?!

* * *

Cortina s-a închis, luminile rampei s-au stins. Dar din scenă se mai aude lătratul vesel şi ironic al lui Azor, care
rîde de Povestitor...
şi de Domnul Autor.

www.cimec.ro

Personajul principal din „Tragedia regelui Ottakar" de George Călinescu (Teatrul de păpuşi din Braşov)

Păpuşi, păpuşi lumeşti...

S-au împlinit 75 de ani de la moartea marelui dramaturg Vasile Alecsandri.

Şi, printre piesele sale deschizătoare de drum în teatrul românesc, printre eroii săi se află Ion Păpuşariul.

Prigonit de autorităţi, urmărit de oamenii agiei, biet păpuşarul juca pe furiş în bîlciuri şi iarmaroace, scoţînd păpuşi din lădiţa pe care o ţinea în spate şi strigînd :

Hai, păpuşi, păpuşi lumeşti,
tot să stai să le priveşti !...

Şi e semnificativ cîntecul păpuşilor şi păpuşarilor de acum un veac...

* * *

Întîmplarea e de ordinul metaforei !... Într-un perimetru de cîţiva metri pătraţi, între zidurile bătrînului muzeu al Teatrului Naţional, sînt prezente două faţete ale unui interesant fenomen artistic. Printre tablouri vechi, costume şi manuscrise îngălbenite de ceara vremii, sălăşluieşte şi o ladă de păpuşar ambulant, cu ferestre din hîrtie poleită, prin care-şi scot nasurile ascuţite Vasilache şi Mărioara bîlciurilor de cîndva...

E teatrul de păpuşi străbunul.

La cîţiva paşi numai, e cel mai modern, mai utilat teatru de păpuşi din ţară, cu ateliere, păpuşari şi concepţii moderne.

www.cimec.ro

O singură cifră statistică ar spune totul despre dezvoltarea actuală a teatrului de păpuşi : 1.000.000 de spectatori pe an, 1.000.000 de întîlniri cu omuleţul de azi, omul de mîine ; 1.000.000 de probleme pentru realizatorii spectacolului ; 1.000.000 de emoţii, 1.000.000 de surîsuri — da, surîsuri...

La o consfătuire despre literatura pentru copii, Tudor Arghezi spunea : „Unii din noi uită să surîdă. Aş dori un surîs permanent şi fraged pentru toate teatrele şi toţi scriitorii."

Nu ştiu dacă a spus-o cineva, dar faţa unui teatru o defineşte... profilul lui ! Care e deci locul nostru, profilul nostru, care e aportul specific al mişcării teatrale păpuşăreşti din România, în stadiul actual al genului, pe meridianele lumii ?

Au trecut cîteva confruntări internaţionale, s-au perindat festivaluri, şi acum criteriile de comparaţie ne sînt la îndemînă.

În primul rînd — pe plan mondial — mişcarea păpuşărească s-a *profesionalizat*. Stadiul dibuirilor, stadiul pionieratului generos, al „căutătorilor de aur" într-o Californie necunoscută, a trecut.

Primul succes al păpuşii a fost acela de imitare naturalistă a fiinţei umane. S-a rîs şi s-a aplaudat păpuşa care, asemenea maimuţei dresate, „face ca omul", mişcînd ochi cu gene şi zburlindu-şi peruca.

Acesta a fost începutul.

Păpuşa a urmat într-un fel — dar într-un timp mult mai scurt — drumul „teatrului mare", căutările sale, eforturile de a esenţializa, de a reprezenta funcţional o acţiune dramatică, de a sugera, de a demonstra implicit şi nu explicit.

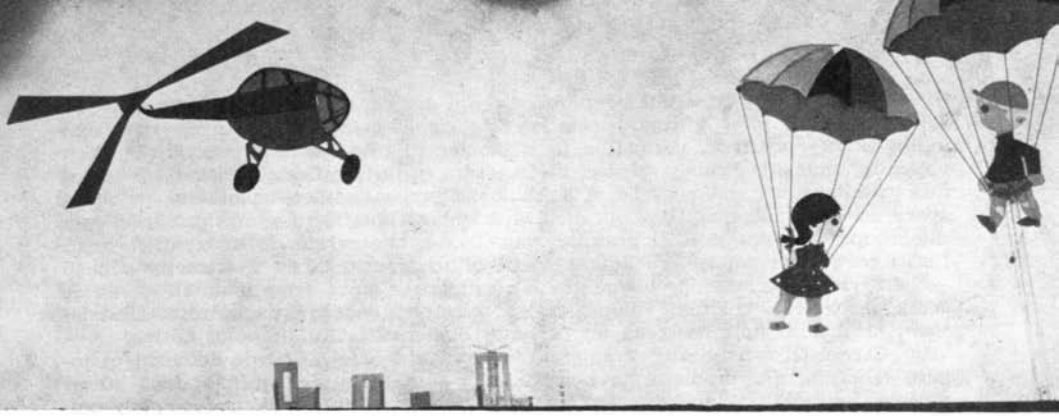
Dincolo de această evoluţie privind modalitatea de expresie, teatrul de păpuşi, în general, a demonstrat în conţinutul său un adînc umanism. Poate e firesc — ca artă atît de legată de copil — să oglindească unul din cele mai nobile şi mai umane sentimente : dragostea de om, în ce are el mai complex, mai bun, mai îndreptat spre viitor. Este tema care revine cu precădere — leitmotiv, sub diverse forme şi expresii, în piese şi recitaluri, momente şi concerte : păpuşa slăvind munca creatoare a omului, bucuria vieţii ! Aceasta e tema majoră care reuneşte în festivaluri internaţionale păpuşi cioplite din lemnul pădurilor lumii...

DRAMATURGIA

Teatrele de păpuşi din ţara noastră au jucat zeci şi zeci de piese. Multe din ele erau la început nişte producţii exclusiv vegetale, împănate cu flora de cîmpie, cu ciobănaşi idilici şi capre vrăjite, peste care se lipea o morală nouă cu un pap vechi, vizibil şi supărător. Faţă de producţia literar-feudală a contesei de Ségur, distanţa nu era prea mare. De-a lungul anilor, scriitorii au început să

Moment din „Poveştile popoarelor" de Ildiko Kovács şi Elisa Cosma (Teatrul de păpuşi din Cluj)

www.cimec.ro



Tablou din „Sus, tot mai sus" de Al. Popovici (Teatrul de păpuşi din Alba Iulia)

se ataşeze şi de teatrul de păpuşi ; el a deschis drumul unor entuziaşti, care deseori aveau ca unică răsplată... entuziasmul. A apărut pe scena mică pionierul — copilul zilei de azi, copilul contemporan, încă prefabricat, schematic, suferind transformări de caracter pozitive, mai mult datorită afecţiunii dramaturgului pentru copil decît rezultatului unui conflict dramatic bine ales şi închegat. A fost o experienţă dificilă, pe care am încercat-o mulţi dintre cei hotărîţi să scriem pentru copii. Primit cu neîncredere chiar de unii specialişti din teatrele de păpuşi, eroul-copil contemporan a început totuşi să facă primii paşi către inima spectatorului.

Ultimii ani au „recrutat" piese valoroase de : Marcel Breslaşu, Nina Cassian, Gellu Naum, Veronica Porumbacu ; pentru teatrul de păpuşi a scris şi George Călinescu — toţi, fără îndoială, abordînd genul nu numai nominal, ci prin valori de creaţie şi mai ales prin faptul de literatură adus pe scenă, prin evidenţierea unor personalităţi proeminente, directoare.

Interesant e că unii dramaturgi au provenit din rîndurile gazetarilor teatrali, pasionaţi de teatrul de păpuşi : Valentin Silvestru, Letiţia Gîţă, B. T. Rîpeanu, Mihai Crişan, Viorica Filipoiu, Mihai Todea ; alţii, din cele ale regizorilor : Margareta Niculescu, Ştefan Lenkisch, Ildiko Kovács, N. Massim, Aurel Anchidin ; ale păpuşarilor : Brînduşa Zaiţa, Costel Popovici, Horia Pop, Carmen Stamatiade ; ale scenografilor : Ella Conovici, Paul Fux, Al. Rusan etc. S-au desenat personalităţi remarcabile : Valentin Silvestru, umorist complex şi lucid ; Viorica Filipoiu, atrasă spre metafora lirică ; Viorica Huber, intuind graniţa dintre realitate şi fantastic ; E. Jurist şi I. Mustaţă, atraşi de bogăţia şi diversitatea genului estradistic ; Mihai Georgescu, inspirat din faptul real, tinzînd spre tema educativă, ca şi Lizica Muşatescu şi alţii.

În dramaturgia pentru păpuşi au debutat cu succes tineri poeţi : Ştefan Iureş, Al. Căprariu ; dramaturgi ca Dorel Dorian, Al. Adrian ; prozatori ca Vincenţiu Gafiţa ; autori cu un interesant univers infantil ca Al. T. Popescu ; povestitori ca Al. Mitru ; critici ca Iordan Chimet şi Corneliu Sturzu... Lista e deschisă şi ea sporeşte mereu. Repertoriul universal al teatrelor noastre de păpuşi e de-a dreptul impresionant. Să facem o eclectică trecere în revistă : Garcia Lorca, Andersen, Hauff, Ion Creangă, Saint Exupéry, Kipling, Grimm, Jules Verne, V. Alecsandri, S. Mihalkov, Gogol, Goethe ; Saint-Saëns şi Prokofiev (adaptări după lucrări muzicale), Puşkin, Plaut, Shakespeare, Gianni Rodari, Haşek, Carlo Gozzi, Molière, Maeterlinck, Mark Twain, Eminescu, Goldoni.

E un tablou semnificativ prin implicaţiile sale culturale, prin criteriile de selecţionare, marcînd o anume maturitate de organizare a repertoriului.

Există teatre de păpuşi, colective mici, care, datorită unor avantaje de deplasare, îşi poartă cu uşurinţă decorurile şi păpuşile în sate şi cătune izolate, făcînd o adevărată politică culturală, de răspîndire a unor mari valori universale.

În ultimii ani, repertoriul teatrelor de păpuşi s-a îmbogăţit, a crescut nivelul artistic al acestora. În primul rînd, s-au făcut încercări — mult mai izbu-

www.cimec.ro

tite — de a se aduce eroul contemporan din lumea copiilor — pionierul — pe scenă. În ciuda unor afirmaţii neîntemeiate, copiii-spectatori au urmărit cu mai multă emoţie şi interes peripeţiile unui pionier în faţa realităţilor cotidiene decît păţaniile unui Făt-Frumos şi ale calului său cu aripi. Desigur, genul a rămas încă tributar unor anume scheme şi şabloane preconcepute — pionierul pe scenă apare adeseori „desenat" dintr-o singură trăsătură dominantă, transformările operate asupra lui sînt deseori gratuite, nemotivate, negenerate de un conflict logic. Însuşi teatrul de păpuşi are anume vicisitudini, plecînd de la construcţia păpuşii — care ridică serioase probleme de întruchipare a unui erou înaintat —, şi de aceea, poate, nici cel mai valoros dintre colectivele noastre păpuşăreşti, „Ţăndărică", nu a adus încă pe scenă un personaj bine realizat al timpului nostru.

Care este deci „glasul" dramaturgilor români ? Este dificil de descifrat o singură tendinţă, dar dramaturgia noastră e în plin mers. Se întîlnesc încă stiluri diverse, personalităţi diferite, sînt abordate probleme ţinînd de un complex univers psihic (Călinescu), alături de preţioase lucrări poetice (Marcel Breslaşu, Nina Cassian), basme şi scheciuri, piese pentru preşcolari... O anume undă lirică specifică, o tentă de umor constantă şi o mişcare vie a păpuşii — ţinînd de vechile „sotii" de bîlci — ar putea fi identificate ca note dominante.

Ceea ce e însă puternic caracteristic e faptul că nici una din lucrările dramatice nu are un caracter de divertisment „pur", ci toate privesc şi îşi au finalitatea într-un caracter puternic educativ, precis, chiar dacă nu totdeauna forma piesei e impecabilă.

Au existat încercări de a se reînvia, modern, tradiţionali eroi al folclorului românesc : Vasilache, Păcală. Ţăndărică e un Pepelea modern şi o chintesenţă a tradiţiei populare şi a umorului modern. Semnificaţia lui e grăitoare.

Dar porţile teatrului pentru copii se pot deschide şi mai larg spre a face loc aripilor fanteziei.

După cum în teatrul „major" s-a scris, s-a pledat pentru realizarea unui erou pozitiv contemporan, neschematic, viu, complex — arătîndu-se cel puţin teoretic căile pentru această realizare — tot aşa în teatrul de păpuşi se încearcă de mai mulţi ani împlinirea unui erou-copil, erou prototip... Căci păpuşa e „necruţătoare" pe scenă. Masca ei imobilă, lipsa firească de mimică, gestica limitată schematizează oricum un personaj. Un personaj schematic literar devine însă aproape caricatură...

Rămîne încă o doleanţă realizarea acelui erou-copil pe scenă, îndrăzneţ ca un „magnific" sau ca „Fracasse", cu umor, gata să intervină oricînd şi oricum, primul în clasă, primul pe terenul de fotbal... E desigur un ideal, pentru că teatrul de păpuşi are de înfruntat „concurenţa" tot mai aspră a cinematografului, televiziunii...

Căile de realizare a acestui erou pornesc de la cunoaşterea copilului din viaţă... Dramaturgul trebuie să-i fie prieten, confident, tovarăş de învăţătură şi joacă, educator.

Educator-scriitor, iată chintesenţa şi micul secret al scrisului pentru copii.

REGIA — SPECTACOLUL

Am citit referatele unui colocviu internaţional (Cehoslovacia) privind mişcarea păpuşărească. Adevărate studii de estetică teatrală, cu largi implicaţii ţinînd de sectorul psihologiei infantile.

„Poetica" lui Aristot, „Rîsul" lui Bergson, „Estetica" lui Hegel erau des pomenite în sprijinul sau în combaterea unei teze spectacologice păpuşăreşti sau a alteia.

www.cimec.ro

Practica păpușărească își făurește propria ei teorie. Mișcarea păpușărească internațională e astăzi legată printr-un sistem de vase comunicante de „sora" ei mai mare — scena de proză.

Există cristalizate în teatrul de păpuși (uneori încă amorf, neorganic) tendințele teatrului modern (într-un fel, Yves Joly a fost atras de teatrul absurdului cu fantasticul său joc de umbrele); există și aici formate, definite, personalități creatoare remarcabile.

Fără îndoială că „Țăndărică" a fost și este, la noi, centrul mișcării păpușărești, prin maturitatea creatoare a artiștilor săi, prin mijloacele tehnice pe care el le posedă, prin experiența acumulată în turnee și confruntări internaționale etc...

Aici activează Margareta Niculescu, o marcantă personalitate creatoare, talent lucid, matur, atrasă adeseori de formele grotești ale umorului, folosind o spectaculozitate elevată, rafinată; Ștefan Lenkisch, în febrile cercetări creatoare, totdeauna „neliniștit", preocupat de sensurile psihologice ale spectacolului, cercetînd cu minuție metafora și respingînd patosul sentimental; N. Massim, creator matur, bogat în experiențe, laborios în munca sa cu interpreții. Lucrează aici un colectiv apt să asigure prestigiul „casei Țăndărică", deși uneori o anume similitudine de mijloace de expresie se mai face resimțită. Colaborarea cu regizorul Radu Penciulescu *(Micul prinț)* a fost fericită. Exemple asemănătoare au dat în provincie Valeriu Moisescu, M. Raicu, Gh. Jora. Se semnalase un început de colaborare cu D. Esrig. Ar trebui realizată, ca de altfel și cu Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Lucian Pintilie, personalități creatoare ce s-ar putea apropia cu ușurință de arta păpușilor.

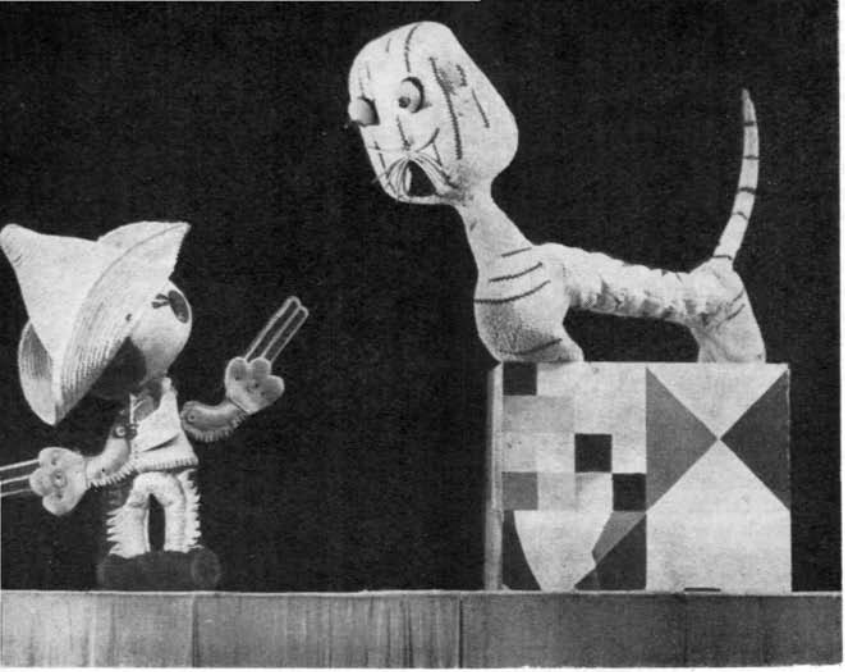
O activitate complexă, multilaterală, unind atribute de animator, regizor și organizator, duce Horia Davidescu la Craiova, prezent în spectacole de bună fantezie umoristică, încadrate totdeauna unei viziuni plastice sugestive, ca și Florica Teodoru, entuziastă directoare de scenă din Timișoara, care, după o lungă perioadă de timp închinată dezvoltării teatrului de păpuși din Cairo (R.A.U.), își continuă înscenările totdeauna pitorești, țesute pe motive populare, cu o precisă știință a artei păpușărești.

La Constanța activează Claudiu Cristescu, neobosit și uneori inegal cercetător de noi forme și mijloace de expresie, definit mai ales prin munca sa pasionată; la Cluj se manifestă Ildiko Kovács ca o personalitate tot mai evidentă, limpezită de incertitudinile primelor căutări, precisă acum în viziunea sa scenică, dornică să urce pe scena mică mari roluri ale culturii universale (Shakespeare, Maeterlinck); la Iași, M. Foca e adept al unui hazliu și autentic stil moldovenesc; la Bacău, Petru Walter, mereu în căutarea unor eficiente și spectaculoase procedee scenice; la Oradea, Francisca Mirișan, atentă la acel fior de lirism infantil al spectacolului; la Cluj, V. Dan, un regizor matur, echilibrat, ca și Pall Antal de la Tg. Mureș; iar P. Diaconu, cu micul său colectiv din Alba Iulia, oferind surpriza recentă a unor spectacole de calitate, colorate. Actorul Horia Pop realizează și ca regizor creații deosebit de valoroase *(Rochița cu figuri)*, ca și Aurel Anchidin la Pitești, I. Hîndoreanu la Sibiu, A. Apostol — deși nou în acest sector manifestă interesante aptitudini — la Brașov, Cristian Frangopol, laboriosul regizor al singurului teatru de marionete din provincie, la Arad; de asemenea, B. T. Rîpeanu, atras de spectacolul-experiment, pe care-l abordează cu inteligență etc. Alături de aceștia trebuie semnalat un fenomen îmbucurător: prezența a tot mai mulți mînuitori, artiști de frunte, ca regizori ai unor spectacole remarcabile la Iași, Cluj, Timișoara, Galați, Tg. Mureș etc.

Dincolo de toate acestea, flacăra pasiunii, caracteristică artiștilor păpușari, nu e suficientă pentru a suplini neîmplinirile în ce privește măiestria artistică, tehnica și mai ales profesionalizarea. *Profesionalizarea* deplină, transformarea structurală a păpușarilor (unii încă amatori ai scenei) în artiști profesioniști apar evidente.

Iată de ce e mereu dorită o organizare școlară care să califice, după o programă complexă și științifică, artiști păpușari, înlocuind actualele sisteme de „recrutare" încă arbitrare.

www.cimec.ro



„Prietenii Mihaelei" de Al. T. Popescu (Teatrul de păpuşi din Craiova)

Pentru că în condiţii inegale de muncă cu colectivele — cele din provincie, evident, ridicînd greutăţi mai mari —, regizorii au de înfruntat nu numai probleme de ordinul genului specific, ci şi unele ţinînd de dicţiune, frazare, rostirea logică a cuvîntului.

Omogenizarea acestor colective de provincie, suplinirea temporară a lipsei unei pregătiri şcolare cu munca în studioul experimental, stimularea creaţiilor individuale (recitaluri), toate acestea vor duce la maturizarea interpreţilor. Cu atît mai mult cu cît teatre ca cele din Iaşi, Craiova, Cluj, Timişoara, Oradea oferă şi astăzi, prin antecedentele lor artistice, garanţia unor spectacole de valoare.

O deplină şi matură omogenitate a realizat colectivul Teatrului „Ţăndărică", cu osebire cel de marionetişti, funcţionînd ca un mecanism perfect, dar fără rigiditatea acestuia, concretizînd momente de mare artă, în care cuvîntul principal şi-l spun armonia, unitatea, echilibrul valoric al forţelor angrenate pe scenă.

Rezultat al anilor de muncă, de studii, experienţe, succese şi... eşecuri, e un exemplu pentru celelalte colective.

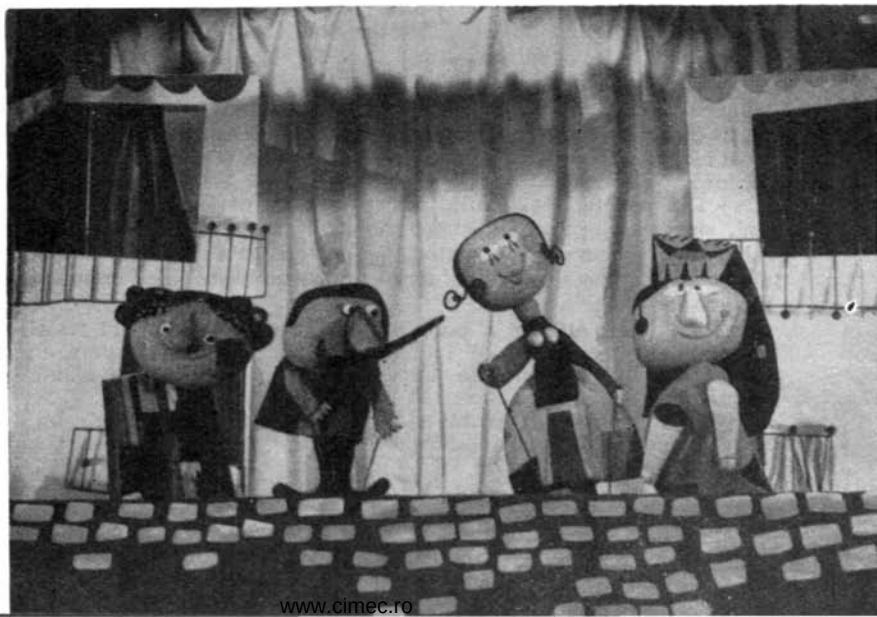
Semnalînd aceste prezenţe şi rezultate regizorale, vom aminti şi de tendinţele care încearcă să depăşească limitele genului : predispoziţia prea largă spre spectacolul pentru adulţi, folosirea prea masivă — în detrimentul păpuşii — a omului-actor pe scenă, abuzul de trucuri, efecte, în dauna virtuţilor artistice, exhibiţia, folosirea excesivă de obiecte animate în locul păpuşilor...

www.cimec.ro

Moment din „Amnarul", dramatizare de Şt. Lenkisch după Andersen (Teatrul „Ţăndărică")

Brînduşa-Zaiţa Silvestru şi Carmen Stamatiade, două din mînuitoarele şi „vocile" spectacolului „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal" (Teatrul „Ţăndărică")

Scenă din „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal", adaptare liberă de Valentin Silvestru după Federico Garcia Lorca



www.cimec.ro

În acest joc — uneori steril — al fanteziei, copilul-spectator, căruia îi sînt prezentate abstracțiuni lipsite de fior poetic sau de umor, e ades uitat și lipsit de acel „surîs fraged", de care vorbea Tudor Arghezi. (În sens pozitiv, semnalăm excelentul spectacol pentru copii, realizat la Cluj de actorul Horia Pop, cu piesa *Rochița cu figuri.)* De asemenea, abordarea unor elemente stilizate nu urmează deseori unei necesități funcționale, ci ea se efectuează „modest", în spectacole neunitar închegate.

Și în acest sector, finisarea păpușilor, se impune un cît mai sever control de calitate.

SCENOGRAFIA

Ultimii ani de activitate pe plan mondial a teatrelor de păpuși stau, evident, sub semnul căutărilor plastico-scenografice.

Festivalurile internaționale ne-au dovedit-o. Cele mai diverse mijloace de expresie, de la decorul naturalist la mîna... goală pe scenă, au fost folosite în slujba reliefării conținutului de idei.

Din fericire, mișcarea noastră păpușărească e încadrată cu proeminente talente...

Să începem cu „Țăndărică". Aici activează un grup numeros de creatori: Ștefan Hablinski, totdeauna nou în decor și păpuși, cu o fantezie personală, uneori aparent puțin ciudată, dar mustind de poezie, precis arhitect al construcției pe scena mică; Ella Conovici, expresivă creatoare de păpuși („mama" lui Țăndărică) și excelentă coloristă; Mioara Buescu, creatoare spirituală a unor decoruri ce au totdeauna un surîs grațios; Ioana Constantinescu, experimentată realizatoare de decoruri și păpuși, dotate cu o poezie personală, tristă și veselă totodată...

E firesc ca din îmbinarea acestor personalități să se asigure o bogată, diversă prezență scenografică pe prima noastră scenă păpușărească.

Dar și în provincie există proeminente prezențe creatoare: Eustațiu Gregorian la Craiova e un creator matur, complex, nerepetîndu-se niciodată, gîndind totdeauna textul în metaforă plastică, servindu-se de cadrul scenic cu o „prestidigitație" uimitoare; Paul Fux la Oradea, pictor de șevalet și grafician totodată, e un „neliniștit", căutînd perfecționarea unor forme poetice, esențializînd cu un rafinament ce-l definește; Al. Rusan la Cluj, bun colorist, înclinat spre fantezia umoristică; Clelia Ottone, care-și continuă bogata sa galerie de tipuri din ilustrațiile de cărți pe scena teatrului din Pitești; Maria Dimitrescu din Brașov, alături de Zizi Frențiu din Arad, T. Ambruș din Tg. Mureș, Tache Brădescu din Botoșani, și alții.

Spre spectacolul de păpuși se îndreaptă noi personalități: scenograful Erwin Kuttler din Sibiu, graficiana Geta Brătescu... Și invers, talentata pictoriță Maria Dimitrescu colaborează cu teatrul de proză din Brașov (vezi interesantul spectacol *Pericle),* Paul Fux cu teatrul din Oradea, E. Gregorian cu cel din Craiova...

Din păcate, încă multe teatre mai au deficiențe și la acest capitol. În special, sînt slab realizate personajele-copii (mai ales „eroii pozitivi", adeseori naturalist ori schematic prezentați); sînt criticabile tendințele feerice, „păsuniste", ale unor basme, sau cele strict constructiviste ale unor piese științifico-fantastice.

Mai buna utilare a unor ateliere, o mai funcțională folosire și cunoaștere a „materialului" cu care se lucrează (materiile plastice oferă mari posibilități) și un schimb permanent de experiență sînt mijloace evidente de îmbunătățire a muncii.

Apare uneori marcată o anume folosire uniformă de mijloace de expresie. După experiența unui teatru sau două, prea numeroase colective au abordat

www.cimec.ro

sistemul „camerei negre", al mînuirii păpuşilor de către păpuşari costumaţi în negru pe un fundal negru, ceea ce face ca păpuşa, mînuitorul fiind invizibil, să aibă o mare „libertate" de mişcare, dar ca tonul spectacolului să fie sumbru şi evident întunecos. Nemaivorbind de faptul că răspîndirea „endemică" a metodei trădează şi o sărăcie de fantezie. Ca o urmare a unei insuficiente munci creatoare, simbolul nu e totdeauna reuşit transfigurat scenic, mai ales atunci cînd e vorba de obiecte animate, unelte etc.

Totuşi, poate mai mult ca în sectorul regiei, în cel al scenografiei se defineşte o mai deplină maturitate creatoare. Aceasta şi datorită faptului că aici lucrează absolvenţi ai Institutului de artă plastică (pe cînd şi o catedră de scenografie păpuşărească, ţinînd seama de faptul că avem 19 teatre de păpuşi ?), sau scenografi cu experienţă de teatru. Rămîne să ne dorim şi mai departe realizarea plastică sugestivă, viabilă a unui mic erou contemporan, tip şi prototip al copilului de azi, demn de a fi imitat, servind de exemplu...

* * *

Autori dramatici... regizori... scenografi...

Creatori ai spectacolului de păpuşi. Desigur că ei mai au multe de făcut. Citesc pe notiţele acestui articol la capitolul „doleanţe" : mai multe piese pentru copiii mici, basme, piese omagiind trecutul eroic de luptă al poporului, balade şi legende populare, piese făcînd educaţia estetică, piese deschizînd aripile fanteziei cu uneltele ştiinţei, piese cu pionieri, piese pentru pionieri...

Ar mai fi de vorbit şi despre substanţialele prezenţe ale păpuşilor la televiziune, despre Aşchiuţă, despre, despre...

Aş putea relata, ca martor ocular, şi aspecte din munca păpuşarilor în perioada de pregătire pentru Festival...

Căutările scenografilor de la „Ţăndărică", găsirea unei modalităţi de prezentare a geniului eminescian la Timişoara, găsirea simbolului „păsării albastre" la Oradea, emoţiile micului colectiv din Alba Iulia, prezent pentru prima dată la o asemenea confruntare...

Între timp, faza pregătirilor s-a terminat. Asistăm azi la spectacole despre care mîine vom scrie cronici... Şi toate reprezentaţiile noastre la un loc desemnează prezenţa românească, cu realizările, cu personalităţile ei şi — de ce să nu le amintim ? — medaliile de aur cîştigate, la propriu şi la figurat, de-a lungul anilor.

Poezia şi umorul nostru tradiţional — moştenite de la Vasilache —, fantezia şi uneltele moderne ale lui Ţăndărică au fuzionat.

Acesta e specificul artei noastre păpuşăreşti. Cu „piinea şi sarea" acestei arte întîmpină păpuşarii români pe oaspeţii de peste hotare.

Al. Popovici

www.cimec.ro

ÎN AMINTIREA LUI VICTOR ION POPA

Am salutat inițiativa și am citit cu mult interes, în numărul trecut al revistei „Teatrul", piesa inedită a lui Victor Ion Popa, Răspîntia cea mare, *care nu a avut norocul să vadă vreodată luminile rampei. Publicarea piesei e semnificativă, pentru că în august s-au împlinit șaptezeci de ani de cînd s-a născut Victor Ion Popa, actor, regizor, director de teatru, pictor, sculptor, romancier și dramaturg, autor a două comedii jucate foarte mult și ieri și azi :* Mușcata din fereastră *și* Tache, Ianke și Cadîr, *alăturîndu-se cu succes comediilor românești care au triumfat între cele două războaie :* Titanic vals *și* ...Escu *de Tudor Mușatescu ;* Gaițele *de Al. Kirițescu,* Omul cu mîrțoaga *de Gh. Ciprian,* Micul infern *de Mircea Ștefănescu.*

Personalitatea multiplă a acestui moldovean, pe atît de modest pe cît era de talentat, este, într-adevăr, excepțională.

Desene colorate și caricaturi (ultimele, inedite, dureroase, reprezentîndu-l pe el însuși, Victor Ion Popa, străpuns de toate părțile trupului de săgețile cancerului), portrete în argilă și gips, toate vorbesc de viziunea lui plastică, pe care, prin amplificare, a revărsat-o din belșug în montările atîtor piese.

N-am să uit niciodată înscenarea atît de artistică a frumosului poem dramatic al lui Adrian Maniu, Lupii de aramă, *montare plină de adevăr și de mister, de atmosferă cuceritoare, realizată pentru Maria Ventura la Teatrul Comedia.*

Mai puțin norocos a fost Victor Ion Popa cu propria lui comedie Tache, Ianke și Cadîr, *jucată la același teatru și în care regizorul nu s-a îndurat să suprime o iotă din scrisul autorului. Valoroasa lucrare n-a avut decît cîteva reprezentații.*

Este, aceasta, o slăbiciune a noastră, a autorilor dramatici, captivați de textul elaborat : am prefera să ni se taie degetele decît să se suprime scene sau numai replici din opul oferit judecății publicului.

După moartea lui Victor Ion Popa, comedia Tache, Ianke și Cadîr, *plivită de lungimi, a avut un succes neobișnuit, fiind jucată de sute și sute de ori pe diferite scene ale țării.*

A cunoscut destulă popularitate și un roman al său, al cărui erou e aviatorul Aurel Vlaicu.

Ca dascăl a fost neîntrecut.

Actorii și regizorii care i-au fost elevi vorbesc cu mare căldură și recunoștință de profesorul lor atît de priceput, de la care au învățat atîta. Bun camarad, un om înțelegător și care făcea toate fără ostentație, fără prezumția că teatrul începe de la el.

„Viziunea" lui Victor Ion Popa nu altera sensul piesei repetate, printr-o interpretare personală, care să se substituie viziunii creatorului, poetul dramatic. El adăuga din propriu-i rezervoriu numai ceea ce putea ajuta operei teatrale, luminînd-o, scoțîndu-i în evidență valorile, punîndu-i în umbră deficiențele.

Era plin de fantezie, de poezie, de umor, de observație strictă a vieții, de realism — atîtea daruri cu care, apostol dezinteresat, servea arta teatrală și plastica țării.

Personal, îi datorez recunoștință pentru a fi dat viața scenei comediei mele Omul care a văzut moartea, *montată la un teatru de provincie, unde era director, piesă pe care am scris-o în trei zile, la repezeală, în care nu credeam și care, fără Victor Ion Popa, ar fi rămas îngropată în vraful manuscriselor ce-mi încarcă rafturile.*

La rîndul meu, am fost fericit să-l invit, imediat după 23 August, ca prim-director de scenă al Teatrului Național din București. După nefastul război antonescian, Victor Ion Popa rămăsese oarecum în vînt. Mare mi-a fost deci mulțumirea să-i înseninez ultimii ani de viață prin importanta situație pe care o ocupa în cadrul primei noastre scene.

Excepțională apariție în teatrul românesc, Victor Ion Popa a plecat prea devreme dintre noi.

Dacă ar fi trăit, ar fi fost pus în adevărata lui valoare. Talentul, dinamismul, diversitatea darurilor sale ar fi fost binevenite în iureșul cultural în care se avîntă azi Republica Socialistă România.

Victor Eftimiu

www.cimec.ro

UN TEATRU NECUNOSCUT

SPECTACOLUL FOLCLORIC AZI

Viața noastră teatrală este, după cum bine se știe, animată de vii căutări, menite să dezvolte și să înnoiască dramaturgia și artele scenice în spiritul celei mai depline înțelegeri a mentalității, gustului și exigențelor publicului contemporan. În dezbaterile privind problemele stilistice și modalitățile diverse de expresie, se caută noi rezolvări, raportate mai ales la forme și formule încercate în general pe mai toate meridianele lumii. Desigur, domeniul conținutului literaturii noastre dramatice este îndeobște strîns legat de realitățile nemijlocite ce ne înconjoară, de umanitatea și problemele de viață ale omului din lumea noastră, constructoare a socialismului. Modul de a reflecta aceste realități însă, în scris ca și pe scenă, ignoră în bună măsură un tezaur de modele de neprețuită valoare – originar și original : tezaurul experienței și practicii teatrale folclorice, teatrul nostru popular. Opinia că acest teatru popular e un teatru pur de „datină", fixat pe forme și conținuturi tradiționale, legate de sărbătorile de iarnă (al căror tîlc s-a păstrat multă vreme în perimetrul îngust și mistic al riturilor și inspirațiilor religioase), pare să se fi instaurat în gîndirea creatorilor noștri și să-i fi determinat, astfel, a trece cu ușurință pe lîngă producțiile folclorice teatrale de la noi.

Este nu numai o scăpare din vedere, dar și o reală pagubă. Fixitatea artei folclorice, în genere – și fixitatea manifestărilor folclorice de teatru, în special – este o prejudecată. Inspirația poporului e în continuă primenire, funcționează în directă corelație cu istoria, cu evenimentele și prefacerile istorice ; spiritul și coloritul acestei inspirații se păstrează însă, nealterate și nealienate, de o forță revelatoare de nebănuit.

Călătorul neavizat care s-ar găsi în ziua de Anul Nou pe Valea Bistriței, de pildă, ar rămîne uimit de desfășurarea festivalescă – stranie, fantastică și grandioasă – la care ar asista. De la alaiul neînchipuit de viu al C a p r e l o r ori al U r s u l u i și pînă la b e n z i l e cu J i a n u, cu B u j o r u sau cu P a c e a G e n e r a l ă, totul este învești mîntat într-un amestec de proaspătă extravaganță și de fantastic crud, a cărui expresie este cele mai adesea ori neșlefuit caricaturală, burlescă, pentru că și funcția și adresa lor sînt, de cele mai multe ori, ascuțit, direct și actual satirice.

Aceste alaiuri se întîlnesc mai pretutindeni în țara noastră și alcătuiesc în ansamblu – într-o surprinzătoare diversitate și bogăție a repertoriului, ca și prin felurimea speciilor de spectacole folosite – prea puțin cunoscutul nostru teatru popular.

www.cimec.ro

De neuitat privirii, asemenea alaiuri și jocuri, prinse pe peliculă chiar în timpul desfășurării lor, ar stîrni, sîntem siguri, nu doar admirație și interes, dar și o irezistibilă înrîurire creatoare în rîndul practicienilor teatrului nostru cult (regizori, scenografi, costumieri, actori și, nu în cele din urmă, dramaturgi). În adevăr, inventivitatea ingenuă a costumelor, spontaneitatea mimicii și gestului — a jocului —, chiar dezinvoltura, aparent peste canoane, și stîngăcia seducătoare a ceea am numi osatura textului dramatic în aceste spectacole (prin excelență spectacole de improvizație) vorbesc cu elocință nu numai despre valori etnografice specifice. Ele revelează valori estetice și proprietăți stilistice, din păcate neglijate și de cercetătorii de specialitate (preocupați mai mult de fapta tehnic-concretă și de detaliile distinctive locale și istorice ale manifestărilor de artă populară) și — mai regretabil — chiar neștiute, nebănuite, în bună măsură, de practicienii artei noastre dramatice culte.

În căutarea unui drum al nostru de dezvoltare și înnoire continuă a teatrului, o adăstare studioasă și creatoare la sursa folclorică ni se arată de aceea nu numai binevenită, dar și de neocolit. Firește, nu ne gîndim la ușuratice calchieri și mimări, ci la topirea inspirației populare în inspirația cultă, la o creație teatrală, în care adăparea la izvorul popular să dea roade de felul celora pe care, pe planul muzicii, al poeziei, al plasticii, le-au putut da un Enescu, un Arghezi, un Brîncuși, un Țuculescu. Ar fi de altfel un act de reciprocitate din partea artistului cult față de artistul anonim, deoarece acesta a înțeles de mult să-și apropie, pentru închegarea și dezvoltarea creației sale, modelele culte. Specia haiducească a teatrului popular (dincolo de variante), bunăoară, își trage obîrșia din Millo și Sadoveanu, după cum teatrul popular de evocare istorică (C ă d e r e a P l e v n e i, P a c e a G e n e r a l ă etc.) pleacă și de la relatări de presă și din cronica scrisă a vremii. Artistul cult ar afla de la artistul popular un stimul de o impresionantă diversitate, cu precădere pe planul dinamicii și culorii actului artistic.

Drumul acesta, spre descoperirea și fructificarea cultă a surselor populare, spre determinarea unor certe noi valori în teatrul nostru profesionist și în dramaturgia noastră, l-am avut în seamă, atunci cînd ne-am gîndit să solicităm unor cercetători de specialitate, și să publicăm, mărturii de teren și texte aparținînd marelui tezaur teatral, existent în popor. Ni s-au părut, în acest sens, elocvente portretele de animatori și actori ai teatrului popular, conturate de Horia Barbu Oprișan, precum și scenariul uneia din producțiile cele mai recente ale teatrului nostru popular, care este pantomima cu cuplete S a t e l i t u l, prezentată de același cercetător.

Fl. T.

SATELITUL

Ziua de 31 decembrie este o zi de mare fierbere în lumea Bistriței. Întreg satul se agită. Copii și băieți se pregătesc de *Clopoțel*, de *Buhai*, de *Urat*, de *Plugușor*. Harapnicele trosnesc și pocnesc de parcă ar fi salve de mitralieră. Tălăngile vuiesc, tobele și cornurile umplu aerul de o larmă ciudată, specifică. Cu cît te apropii de amiază, cu atît această frămîntare crește în intensitate. La vreo două ore după-amiază, încep să se arate, pe ulițele satului și pe șosea, alaiurile și *benzile*. Toate se îndreaptă spre Sfatul popular. Și fiecare dă aici cîte o reprezentație. Momentul este impresionant. În fața Sfatului stau rînduite : *Caprele, Ursul, Jianu, Bujoru, Căluții, Anul Nou și Anul Vechi, Nunta,* trupele de fete și cîteodată, mai rar în ultimele două decenii, benzile cu *Pacea Generală*. Satul a ieșit să-i vadă. Dau prima reprezentație și cea mai îngrijită ; fiecare ține să arate că formația sa este cea mai bună.

Jianu și Bujoru, bine încetățeniți în teatrul haiducesc din Moldova, se arată marțiali și plini de grandoare în lupta lor cu Kîrk Serdarul, căpitanul poterei. Ei învîng spre satisfacția publicului care trăiește aievea tot ceea ce aude și vede, plînge cînd îl leagă pe Jianu și se bucură, din toată inima, cînd scapă din mîna poterei. Haiducii pleacă, petrecuți de ecoul buciumului. *Capra* își desfășoară la rîndu-i spectacolul atît de ciudat prin amestecul de ilar, de grav și fantastic. Capra joacă îndrăcit. Au luat în *Capră* pe cel mai bun jucător. O joacă de 35 de ani. Ritmul este uluitor, totul te copleșește. Căpitanul spune strigătura, iar formația o repetă într-o contrapunctare obsedantă. Parpanarii sau căldărarii, costumați cu o ingeniozitate care minunează, desfășoară un spectacol de pantomimă în care burlescul și grotescul aduc, în stare primară, cu improvizațiile marii commedii dell'arte.

www.cimec.ro

După *Capră, Ursul* face să se cutremure aerul de hohotele de rîs ale mulțimii. Dar „Ursul" nu acum arată tot ce știe ; după miezul nopții, la un pahar de vin, în atmosfera mai liberă și mai îngăduitoare, „Ursul" va fi mai... folcloric în gesturi și mimică și, bineînțeles, și în cuvinte. Așa se cade „Ursului" !

Căluții, balet popular cum l-am putea numi, aduc o notă de veselie reținută, iar *Anul Nou și Anul Vechi,* piesă țesută pe tema ceremonialului de nuntă, justificînd reprezentarea ei de sf. Vasile, întregește acest festival.

În trecut, cu două decenii în urmă, se umbla pe Valea Bistriței, cu mare succes, și cu *Pacea Generală.* Amintirea ei s-a perpetuat pînă astăzi. Cei ce au văzut-o vorbesc de ea ca de o minune și nu-și ascund regretul că nu se mai „umblă" cu ea.

Dar teatrul popular nu se oprește aici : el abordează cele mai variate forme (teatrul de pantomimă — *Urîții* și *Mascații ;* teatrul grotesc-burlesc — *Nunta țigănească ;* teatrul pe motiv de basm — *Arnăuții ;* teatrul bucolic — *Anul Nou și Anul Vechi)* și mișcă, într-o diversitate de mijloace puțin obișnuite, *Capra,* transformînd-o, mai ales în Moldova, într-un spectacol strălucitor prin coloritul violent al personajelor și acțiunii.

Poporul dă în toate acestea și în multe altele frîu liber inventivității și spiritului său satiric, mărturisindu-le fie alegoric, prin mimarea moravurilor și figurilor de animale și păsări, fie de-a dreptul, pornind de la evenimente răsunătoare, cum a fost lansarea primului satelit artificial al pămîntului, al cărui libret îl transcriem mai jos.

* * *

Cu *Satelitul* s-a umblat la Cuejd, sat de munte, situat lîngă Piatra-Neamț, în anul 1959.

Ideea și organizarea acestui spectacol au fost ale lui Alexandru Corfu, născut în 1940. „Eu am auzit și am citit de satelit — ne spune autorul spectacolului — dar, într-o zi fiind la pădure, la tăiat lemne, nu știu cum m-a fulgerat un gînd : «ce-ar fi să fac un satelit, să umblăm cu el ?» — i-am spus fratelui meu, care era și el la lucru în pădure, și-am mai spus încă la un prieten. Ei s-au prins să-l facem, să nu mai umblăm cu *Capra* sau cu *Ursul.* Cu *Satelitul* era ceva ce nu se mai văzuse și nu se făcuse. Ei însă m-au întrebat cum îl facem, că ne trebuie ceva scris, ce să spunem — că nu avem nimic. Aici nu mai era vorba de *Capră,* unde știam atîtea strigături și scorneam altele. *Satelitul* nu-l puteam juca așa cum jucam *Capra.* Eu le-am spus că facem un satelit și că eu am să ticluesc ce-o să fie de spus. Ne-am înțeles să coborîm în sat îndată ce s-o face răfuiala [1]. Cînd am ajuns în sat, l-am pus pe fratele meu și pe prietenul nostru să facă satelitul, eu mă munceam să scornesc ce-om spune. Eu mi-am zis așa : noi nu sîntem pămînteni, noi venim cu satelitul din lună, așa că n-o să vorbim prea mult ; vom închipui mai mult pe mutește, cu puține vorbe, ca să se vadă că nu sîntem de pe Pămînt ; le-am spus și lor planul meu și le-am spus că o să ne dăm pe față cu făină, să fim albi, altcum decît pămîntenii".

DESCRIEREA SATELITULUI

Satelitul a fost construit din lemn subțire și îmbrăcat cu tablă, pe care au vopsit-o cu bronz alb. Avea forma unui obuz cam de 2 m lungime, cu ambele capete ascuțite. La coadă era prevăzut cu două aripioare, în dreapta și stînga ; de asemenea, avea aripi, ceva mai mari, în față. De sub aripi, plecau două picioare de lemn, care se terminau în roți ca să poată fi purtat. În bot avea înfiptă o vergea de fier : era antena. Satelitul era scobit ; avea două locuri.

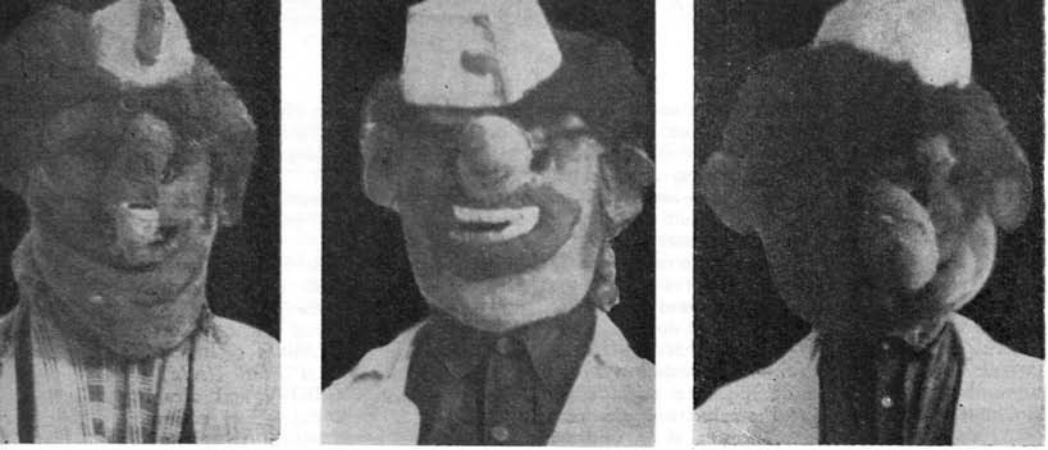
PERSONAJELE ȘI COSTUMAȚIA

Căpitanul ;
Locotenentul ;
Telegrafistul.

Căpitanul are în cap un chipiu milităresc, de pe timpuri ; de chipiu este prinsă un fel de cască din carton, cu ochi, pe care o lasă în jos, peste față, cînd merge pe drum. Casca, mare, încît acopere toată fața, pînă sub bărbie, are un fel de bot ilar și monstruos, vopsit cu roșu. Peste cască, o pereche de ochelari, cum purtau, pe vremuri, automobiliștii. În rest, un veston cazon, gros, cu galoane multe. Pieptul, acoperit cu un

[1] Expresie locală pentru momentul cînd se face plata, la pădure, celor ce au lucrat.

www.cimec.ro



Măştile „Satelitului"

fel de platoşă din tinichea vopsită în verde, e plin de decoraţii. Pantalonii groşi, largi, sînt vîrîţi în carîmbul unor cizme înalte de cauciuc. Cizmele acoperă o bună parte din pulpe.

Recuzita căpitanului : un binoclu, un port-cart, o tolbă de vînător şi un toc de revolver, din piele ; apoi mănuşi mari, de cauciuc, luate de la „Celuloza" [1] ; mănuşile trec peste braţ.

Locotenetul şi *Telegrafistul* sînt la fel îmbrăcaţi. Cu deosebire că Telegrafistul are atîrnat de gît un aparat, mare, de radio. Un radio de casă, aşezat într-un fel de ladă ; iar lada, prinsă de o curea lată care îi trece pe după gît. Acest radio îl ţine în faţă, în dreptul mijlocului. În timpul mersului şi pe parcursul spectacolului se face că-l meştereşte ca să audă ce spune. Într-o parte a corpului are un telefon de campanie. În timpul reprezentaţiei face gesturi de parcă ar primi ştiri şi întrebări de la cei din Lună. De altfel, o parte din „textul" *Satelitului* este naraţiunea Telegrafistului. Acesta improvizează o povestire, care este, de fapt, descrierea, foarte colorată, a locului de unde dau reprezentaţia ; o descriere presărată de o suită de portrete de-ale concetăţenilor, pictate, oral, cu ironie sau sarcasm, înţepături şi luare în rîs.

DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

Căpitanul şi Locotenentul stau în satelit. Telegrafistul trage după el satelitul. Trebuie să spun că de *umblat, umblă* puţin : în centru şi numai pe şosea. De altfel, nici nu se pot mişca prea mult.Tot satul iese să-i vadă. Încît au, în permanenţă, un public mare.

Telegrafistul trage satelitul pînă la locul convenit de ei : să zicem, în centrul satului, în faţa cîrciumii. Aici, se opreşte. Se uită nedumerit şi întrebător în jurul său, ca unul care habar nu are unde se află. Se uită foarte curios la lumea adunată, ca şi cum ar vedea pentru prima dată oameni. Se face că umblă şi ascultă la radio, apoi se apropie încet, cu precauţie, de lume. Cată lung la fiecare ; îl cercetează cu privirea pe unul din asistenţă, după care, trece la altul. După ce dă roată întregii asistenţe, pune mîna înmănuşată pe faţa unuia. Îl pipăie, îl mîngăie, după care omul rămîne mînjit cu negru pe obraz. Haz cu hohote în rîndul celorlalţi. Hazul creşte cînd Telegrafistul încearcă să „mîngîie" pe un al doilea şi cînd acesta, ca şi ceilalţi de lîngă el, se dă în lături. Alţii, mai ales femeile, fug. Telegrafistul face pe speriatul, se trage spre satelit şi, prin mimică, arată Căpitanului şi Locotenentului că pămîntenii au gînduri rele. Cei doi sar din satelit şi, pe dată, învîrtesc o tîrîitoare de lemn, făcînd o larmă asurzitoare. Înaintează apoi, cu căştile trase pe faţă, spre lume : aceasta se dă în lături. Ei se iau după mulţime : lumea se dă îndărăt ; femeile ţipă, copiii, de asemenea. Căpitanul cu echipajul său fac acest joc cît cred ei de cuviinţă, după care încearcă să vorbească cu un pămîntean, bineînţeles prin semne. Mimica şi gesturile sînt comice, nespus de grotesti, demonstrînd bunele intenţii de a vorbi cu un om. Dar oamenii stau deoparte. Se naşte un joc — un fel de scenetă-pantomimă — în care sînt prinşi ca actori şi spectatorii. Căpitanul şi Locote-

[1] Fabrică în Piatra Neamţ.

www.cimec.ro

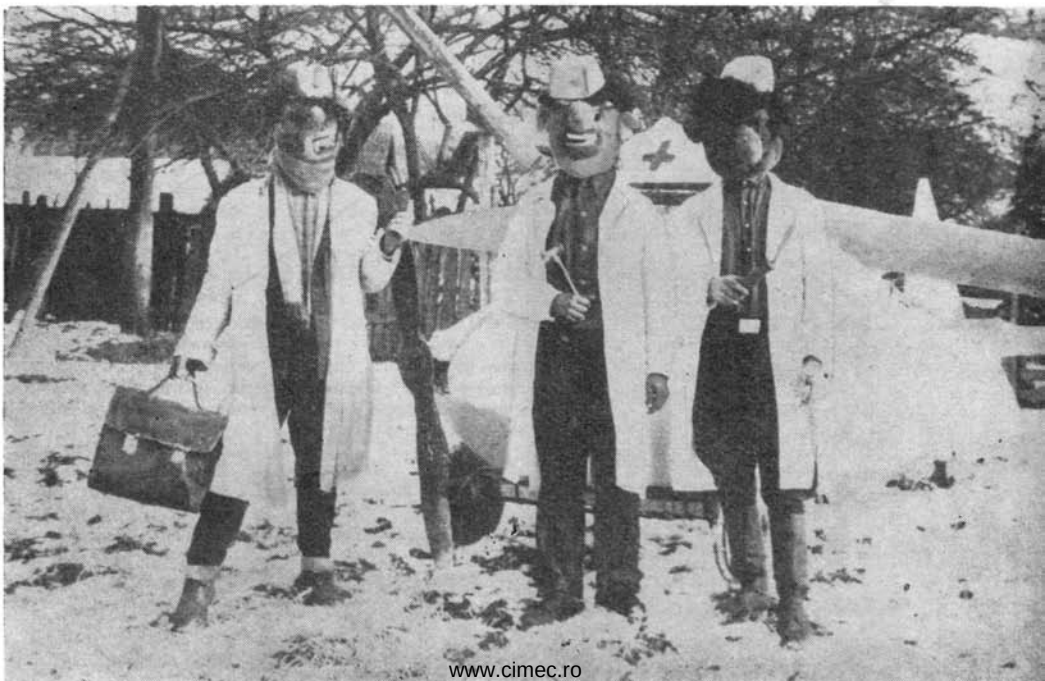
nentul fac un pas, lumea se dă un pas înapoi ; fac alt pas, lumea se dă iar îndărăt. Şi aşa mai departe. Cînd văd acestea, Căpitanul şi Locotenentul se întreabă, între ei, fără vorbe, ce să fie — de ce fuge lumea de ei. Are loc între cei doi un dialog mut, numai gesturi, după care se hotărăsc să revină la satelit. În acest timp, Telegrafistul care „ascultase" la radio, vorbeşte la telefon într-o limbă neînţeleasă. Este agitat, aferat. De sub platoşă a scos o vergea pe care a înfipt-o în piept ; leagă de ea, printr-un fir, telefonul şi radioul, iar, dintr-un buzunar de la pantaloni, scoate o pereche de căşti pe care le pune la urechi.

Căpitanul şi Locotenentul se apropie de Telegrafist. Îl întreabă prin gesturi şi cuvinte pocite ce face. Acesta, aparent foarte încordat, le face semn să-l lase în pace că are ceva de seamă de împlinit. Arată că este în legătură cu cerul. Cei doi fac un semn cu mîna, cşicum ar spune : „E nebun, să-l lăsăm în plata lui". Apoi se duc la satelit, caută înăuntru, scot o traistă imensă — ferfeniţă şi răpănoasă —, se depărtează puţin, se aşază pe pămînt, desfac traista şi Căpitanul scoate din ea, spre marea surprindere şi în hazul general : o cioară moartă, nişte vrăbii, un şobolan, un cap de oaie, petice de piei, un codru de mămăligă, sare şi cîteva cepe. Le pune la mijloc şi amîndoi se fac că mănîncă cu multă poftă. După cîteva clipe, Locotentul arată că i-e sete. Căpitanul îi face semn să se ducă la satelit să caute în scobitura a doua. Locotenentul se duce, caută îndelung şi, în cele din urmă, aduce un oloi şi două cutii de conserve, ruginite. Pun vasul între ei, iar cutiile le vîră în vas, le scot, ciocnesc şi beau.

Telegrafistul aruncă privirea spre ei şi, cînd îi vede mîncînd, se arată supărat. Îi mustră prin gesturi. Dar cei doi vîră tinichelele în oloi, le scot şi ciocnesc mai departe, veseli, făcînd haz de Telegrafist. Telegrafistul stă o clipă locului. Îndeasă apoi vergeaua în platoşă, se duce la satelit, îl ia de frînghie şi fuge cu el pe drum.

Căpitanul şi Locotenentul se uită la el, stupefiaţi. Nu ştiu ce să creadă. Are loc un dialog aprins între ei, fără cuvinte. Foarte înfricoşat de pămînteni, Căpitanul parcă spune : „Ce ne facem ? Sîntem pierduţi". Ambii se uită la cer, ca şi cum ar căuta

Ansamblul **„Satelitului"**



www.cimec.ro

să le pice un ajutor de sus. Tremură. Cad în genunchi, plîng și, printre lacrimi, spun în cor:

Doamne sfinte,
Ceresc părinte,
Ai milă și nu ne lăsa,
Că o mare jalbă ți-om da.

Tună și trăsnește,
Pe Telegrafist mi-l lovește,
De moarte mi-l izbește,
Mii fărîme să-l faci.

Praful de el să se aleagă,
Numele să i se șteargă.
Că pe noi ne-a lăsat
Și-n lume a plecat.

Ne-a lăsat aici,
Unde a dus mutul iapa
Și orbul capra.

(Plîng în hohote și sughit)

Și mai dă, Doamne,
O ploaie mare,
Să vină șiroae,
Satul ista să-l curețe,

De spurcăciuni
Și mortăciuni,
Ce stau pe Cuejd [1]
Pradă ciorilor și cocorilor ;

Să ia podurile,
Că poate Bădia Vasile [2]
O face altele,
Mai bune și mai țapene,

Să nu cadă omul în apă,
Cînd vine bat de la crîșmă,
Seara pe-noptat,
Și-n glod a călcat
Pîn'ce opinca i-a rămas.
Amin !

Stau o clipă ca și cum ar aștepta să survină ceva. Se vede, pe drum, Telegrafistul trăgînd după el satelitul. Acesta vine ponosit și spășit. Cei doi se ridică în picioare, se uită la el, iar Telegrafistul, cînd s-a apropiat de ei, cade în genunchi, plînge și spune :

S-avem iertare,
Altă dată n-oi mai face.

Căpitanul :

Iertat să fii !

Îi dă un brînci de cade peste cap.

---

[1] Pîrîu ce trece prin mijlocul satului cu același nume.
[2] Președintele Sfatului Popular din localitate — aluzie la negospodărirea satului.

www.cimec.ro

Căpitanul și Locotenentul se duc apoi la satelit, strîng traista cu merinde, o pun în satelit și așteaptă pe Telegrafist. Acesta vine, scoate din satelit o pîlnie mare de gramofon, în care vorbește :

Cinstită adunare,
Și-ntreagă suflare
Noi cu bine vă lăsăm,
În pace să trăiți,

Dar și vă rugăm,
De noi să vă-ngrijiți
Ș-un frăncușor să osteniți.

Telegrafistul ia oloiul și trece, pe rînd, pe la fiecare din cei adunați.

Este nimerit în încheiere să adaug ceea ce mi-a spus Corfu ca scuză că *Satelitul* lui nu a fost așa cum ar fi trebuit să fie :

„La Plotunu și Pipirig am auzit că s-a făcut un *Satelit*, care a avut o *Prezentare*. Acolo sînt din cei ce fac prezentări ; noi, aici, nu am avut om, și-apoi, l-am făcut în scurt. La *Satelit* nu-i ca la *Capră*. Aici trebuie să chibzuiești bine ce spui și cîte spui".

La Plotunu și Pipirig [1], și *Caprele* au o „prezentare" pe care o spun actorii. În aceste părți, *Capra* are altă formație și structură. Ea este numai cu numele, *Capră*. Prezentarea este un fel de cronică în versuri, în care se iau în rîs unele apucături de-ale oamenilor din sat, ca și moravuri, situații specifice și acte urîte.

Corfu, în mica alocuțiune pe care o rostesc Căpitanul și Locotenentul, face aluzie, în acest sens, la „bădia Vasile", președintele Sfatului, care nu este prea gospodar cu satul său. El ar fi vrut să facă o prezentare mare, dar nu s-a priceput. De-aci, apelul masiv la virtuțile pantomimei.

ACTORI ȘI ANIMATORI

Teatrul nostru popular cunoaște o galerie impresionantă de actori și animatori. Lor li se datoresc, în bună măsură, strălucirea și amploarea spectaculoasă a acestui teatru.

De *Ghiță Oancea*, din Tarcău-Neamț, am auzit în vara lui '57, cînd culegeam material la Oanțu și Pîngărați. Îmi vorbise de el, cu o însuflețire care m-a uimit, un „actor" ce *umblase*, mulți ani, cu *Jianu* și alte spectacole. M-a mirat căldura cu care îmi vorbise acesta de Oancea, pentru că, în general, și în această lume, ca-n tot teatrul, domnește adesea invidia.

Ghiță Oancea era totul în teatrul popular din Tarcău ; aș putea spune că era sinonim cu istoria contemporană a acestui teatru, aici. L-am cunoscut. Lucra la fabrica de cherestea. Avusese o existență colorată. Făcuse, în viața lui, de toate, așa cum se întîmpla cu toți cei de pe Valea Bistriței. Nu era de fel din Tarcău. Părinții săi, din Bicazul ardelean, veniseră pe Vale (unde au umblat, din loc în loc) pe cînd Ghiță era măricel.

Om de statură potrivită, osos, negricios la față, s-ar zice chiar urît, cu trăsăturile bine pronunțate, ca din bardă, Ghiță Oancea

Ghiță Oancea în Kaiserul din „Masa verde"

[1] Sate situate în raionul Tg. Neamț.

www.cimec.ro

Jupînul şi alte patru personaje din piesa „Bujoru" — Pîrîul Pîntii — 1953

Personaje din piesa „Bujoru" de pe Sabasa, 1952 (fetele sînt costumate ca băieţi)

avea totuşi un chip expresiv, de o mobilitate parcă hărăzită actoriei.

I-am spus ce mă aduce la el. S-a mirat. Nimeni nu-l mai întrebase, pînă la mine, cît de cît, de activitatea sa în teatrul popular. Pentru ai săi, din Tarcău, aceasta era o îndeletnicire asupra căreia nu se vorbea de cît la mari ocazii ; erau chiar unii care îl cam luau în rîs, susţinînd că nu se cade unui om bătrîn ca dînsul să umble cu băietanii. Îl îndurerau asemenea vorbe şi, de aceea, ocolea lumea.

M-a dus la el acasă. Mi-a arătat tot ceea ce era legat de viaţa lui de actor şi animator. Ne-am suit, prin pod, spre un fel de foişor, unde îşi avea camera lui de reculegere. Era o odaie mică, luminoasă, izolată de restul casei. De aici se vedeau valea Tarcăului, munţii, brazii. Şi se auzea, fluierînd, trenul mic cînd o lua spre Ardeluţa. În această odaie îşi ţinea Oancea biblioteca. La loc de cinste, sta, rînduită frumos, colecţia de poveşti haiduceşti, tot ce scrisese N. D. Popescu, părintele literaturii haiduceşti, prima noastră literatură de aventuri. Erau acolo trilogia *Jianului*, viaţa plină de colorit tare a lui Grozea, cea a lui Mereanu, a lui Bostan, a lui Ghiţă Cătănuţă, şi multe altele, scrise de ciracii lui N. D. Popescu. Nu lipsea nimic. Literatura aceasta făcuse deliciul bunicilor şi părinţilor noştri ; am mai apucat-o şi noi în anii de şcoală. Era o literatură pe care o credeam de mult uitată, cărţi pe care nu le mai văzusem de mult şi pe care le-am răsfoit cu melancolie. Priveam amuzat la desenele de pe copertă, naive şi stîngace, dar elocvente pentru cei cărora li se adresau. M-am uitat la Oancea. Ca şi cum mi-ar fi ghicit întrebarea, mi-a spus simplu : „Eu nu ştiu să citesc ; mi le citeşte altcineva, dar le ştiu pe dinafară ; după ele m-am luat cînd l-am *făcut* pe Jianu".

Am stat de vorbă o noapte întreagă. Zorile m-au prins scriind. Nu ştiu cînd a trecut noaptea. Oancea mima şi juca fiecare rol, în timp ce mi-l spunea. Avea o dicţiune perfectă. N-a scăpat nimic din regie şi joc. O noapte întreagă a stat în picioare şi mi-a jucat, rînd pe rînd, pe Jianu, pe Bujor pe Ghinciu, pe Fata, pe Osman, pe Kaiseru' şi pe atîţia alţii din piesele cu care a umblat. Sînt sigur că ar mai fi stat o zi şi-o noapte să-mi spună, să-mi joace şi să-mi anime toate cele ce i-aş fi cerut. Oancea nu era străin de alte piese cu care se umblase în Bicaz, la Vaduri sau în alte părţi. Îl interesa tot. Ar fi vrut să umble cu *Napalion*, o piesă cu care se umblase la Bicaz prin '22, '23. O văzuse copil fiind şi fusese tare impresionat, dar nu ştia dacă mai trăieşte careva din cei care au umblat cu această piesă. De asemenea, ar fi vrut să facă o *Capră* cu „mosi-

www.cimec.ro

cloni“ [1], cum văzuse, cu mulți ani în urmă, la Secu.

Mi-a arătat apoi și *garderoba* sa de actor: blana cu care jucase Ursul, costumațiile la *Capra*, unde împlinise varii roluri, apoi hainele de general ale lui Osman Pașa și, mai ales, a ținut să-mi arate uniforma Kaiserului. Kaiserul fusese rolul său preferat din *Masa Verde*. Ar fi vrut să mai umble încă o dată cu *Masa Verde*. Trăia și acum succesele avute cu trei decenii în urmă. Se uita la haine, le plimba prin mînă și ofta. Le-a pus la loc cu un gest obosit. Decorațiile au zornăit fantomatic pe pieptul Kaiserului, tulburînd liniștea melancolică din podul încins de căldură și țesut de păianjeni.

Am coborît la parter. M-a dus într-o odaie curată. Pereții erau plini de fotografii puse în ramă. Era Oancea în rolurile închipuite de dînsul. Toată viața sa de actor era prinsă pe pereți. Singur, pe un perete, sta agățat un tablou mare, frumos înrămat. Domina camera! M-am apropiat de el, l-am privit și l-am întrebat din ochi pe Ghiță. Mi-a răspuns: „Aici sînt eu, în Kaiserul!“

La Ghiță Oancea am venit an de an. De fiecare dată aflam alte lucruri noi. Era

[1] **mosiclonul**: personaj neobișnuit în „Capra“, de influență carnavalescă, cu costumația detipul arlechinului: coiful de carton, foarte înalt și viu colorat; veslimentația și ea pestriță.

Petrea Lupu Potoceanu și Tănase Baltag în „Jianu“ — Potoci, 1943

Personaje din „Capra“, Sabasa (1948). În planul întîi: Mascații și Parpanarii cu „Dobele“; în planul al doilea, de la stînga la dreapta: Irod Căpitanu' și Turcu' (Caprele sînt în ultimul plan)

www.cimec.ro

o adevărată enciclopedie în materie. Moartealui m-a întristat. Cu el dispăruse un capitol viu din istoria nescrisă a teatrului popular.

* * *

Potociul era un sat în cotul cel mare al Bistriței, unde astăzi este gura tunelului pe care curge lacul spre Stejaru, la hidro centrală.

Aici, pe valea Potociului, în sus, spre munte, către fundul satului, locuia Petrea Lupu Potoceanu. Din livada lui, așezată pe o coastă, se vedea în toată măreția lui Ceahlăul. Astăzi, aici, este apa lacului de acumulare. Peisajul este și mai frumos ca înainte.

Cînd l-am cunoscut, Petrea Lupu Potoceanu trecuse de-amiaza vieții. Era înalt, binefăcut, ciolănos, puternic, dar puțin obosit de viața aspră ce-o dusese. Avea o față liniștită, cu linii regulate, trădînd un chip odată frumos, pe care vremea a ținut însă să-l zbîrcească. Sufletul îi rămăsese însă bun, tînăr, proaspăt. Și trăsăturile acestea de caracter se răsfrîngeau pe fața sa, înnobilînd-o.

Pe Valea Bistriței, de la Bicaz pînă la Schit, Potoceanu era un nume. Cînd am venit aici, după material, toți mi-au spus: „Duceți-vă la Potoci, să vorbiți cu Petrea Lupu Potoceanu. E un om giambaș. El «a făcut» *Masa Verde*. El e primul care a «format» piesa pe această vale".

Mă întîlnisem cu *Masa Verde* (căreia, de la Schit în sus, pe Valea Bistriței, i se mai spunea *Pacea Generală*) la Vaduri, la Oanțu, la Tarcău. Este o piesă cu caracter istoric, țesută pe tema războiului din 1914—1919. Apar în ea toate căpeteniile și toți oamenii politici care au jucat vreun rol mai de seamă în declanșarea și purtarea războiului. Piesa nu mai era, așadar, o noutate pentru mine; mă intrigase însă afirmația că Potoceanu ar fi izvoditorul ei. Toți erau convinși de acest fapt, pentru că o susținea, cu tărie, însuși „autorul".

Potoceanu era un povestitor agreabil: o calitate mai a tuturor celor întîlniți pe Valea Bistriței. Mi-a povestit viața sa, simplu, dar captivant. A debutat cu *Capra,* a umblat cu *Jianu,* dar *Masa Verde* l-a impus.

Mi-a mărturisit și mie că el ar fi autorul *Mesei Verzi.* L-am lăsat — zîmbind — să-mi nareze, cu lux de amănunte, cum s-a născut piesa. Mă copleșise inventivitatea, colorată de detalii cuceritoare, cu care ticluise, ad-hoc, o povestire splendid construită. Mă gîndeam, în timp ce-l ascultam, cît de ușor ar fi putut să-i cadă victimă un cercetător venit la dînsul întîi, fără să fi cunoscut istoria reală a acestei piese. N-am spus însă nimic. Aș fi stricat totul, deși, sînt sigur, Potoceanu ar fi găsit obiecțiilor mele un răspuns credibil, dacă i-aș fi spus ceea ce știam despre piesă. Mi-a istorisit că piesa luase naștere chiar în livada înflorită unde ne aflam, sub cireșul alb ca un uriaș bulgăr de zăpadă, într-o zi, la început de vară, în '922. Era atît de pătruns de ceea ce afirma încît sînt sigur că el însuși dădea crezare spuselor lui.

...Și-a lansat ideea și și-a asociat la ea pe frații Baltag. A trecut apoi la organizarea formației. Și-a ales, după o lungă selecție, oamenii cei mai potriviți rolurilor. A schimbat, în repetate rînduri, actorii și, de cîteva ori, a schimbat între ei pe cei selectați, dar care, după părerea lui, nu corespundeau imaginii ce și-o făcuse el despre

Petre Lupu Potoceanu în 1948 (portret de H. Oprișan)

www.cimec.ro

Ilie Ciocănel în Bujor din piesa cu același nume — Schit, 1950

fiecare personaj. A condus repetițiile care se desfășurau, seară de seară, la el acasă ; de asemenea, a făcut corectările necesare în timpul repetițiilor și a dat indicațiile socotite de dînsul conforme cu textul, cu spiritul piesei și cu conceptul său de actor și regizor. Dovedea un simț deosebit de regizor. Nu a lăsat să-i scape, la repetiții, nici dicțiunea, nici gesturile, nici jocul, nici costumația. Regretam că nu am fost, pe timpul acela, să-l văd „lucrînd". Dar, din narațiunea lui și chiar din modul cum mi-a *spus* piesa, jucînd-o rol de rol, mi-am dat seama că în fața mea stătea un om cu teatrul în sînge.

Potoceanu nu s-a mulțumit însă numai cu ceea ce-i oferise textul. Am găsit în bibliotecă la el tot soiul de almanahuri, calendare-almanah, reviste ilustrate din anii primului război mondial și de după : piese rare, pline de fotografii ale oamenilor' politici de pe atunci, din Europa. Mulți dintre ei apăreau acum ca personaje în *Masa Verde*. Potoceanu le cercetase îndelung și-și făcuse o imagine clară de cum trebuie să arate, să se miște și să vorbească „actorii" lui.

În după-amiaza zilei de 31 decembrie 1922, au pornit din Potoci spre Bicaz. Se umbla pentru prima oară în împrejurimi cu *Masa Verde*. Amintirea acestui „turneu" s-a păstrat, pînă astăzi, vie, în mintea localnicilor. Nu cred să fie, în istoria recentă a teatrului popular românesc, joc care să se fi bucurat de un succes mai răsunător ca acesta.

După ce a umblat cîțiva ani cu *Masa Verde*, Potoceanu s-a retras. Ajunsese un nume. Devenise un fel de instituție. Tot ce se punea la cale în Potoci, în materie de teatru popular, era îndrumat și organizat de el. Veneau la el toți cei interesați, după texte, indicații, costumație și cîte altele.

În ultimul timp, se dedase scrisului. Elaborase un număr impresionant de versiuni la *Masa Verde*, țesute acum în jurul celui de-al doilea război mondial. Unele au și intrat în circulație. Simultan cu această îndeletnicire de „autor dramatic", și-a așternut viața sub forma unui roman autobiografic. I-am citit caietele ; scrise în colorate și plastice imagini, ele surprind mai ales dacă te gîndești că sînt rodul unui om care nu avea decît vreo două clase elementare și care nu știuse toată viața sa ce-i condeiul.

Ar fi vrut să mai umble încă o dată cu *Masa Verde*, ca să retrăiască succesul cunoscut cu patru decenii în urmă. Părăsea pămîntul unde se născuse și unde trăise o viață de om. Avea nostalgii amare, în voce, cînd îmi vorbea de trecutul lui...

I-am promis că mai vin să-l văd. Nu am putut. Potoceanu se strămutase, și în livada cu meri și vișini venise apa.

A murit în 1962.

* * *

În Schit, sub Ceahlău, localitate care scrie un capitol de seamă în istoria teatrului popular românesc, s-au afirmat și și-au făcut un nume răsunător o serie de actori și

www.cimec.ro

animatori din care cu greu pot să aleg pe acela căruia să-i schițez aici, cu precădere, portretul. Dumitru Țifui-Găleanu, Ion Pipirigeanu, Costică Năfăreanu, Victor Lucaș, Vasile Țuțuianu, Ghiță D. Ciocănel și atîția alții sînt numai cîteva nume din galeria, uluitor de bogată, a acestor actori și animatori.

Mă opresc la Ilie T. Ciocănel.

Este un bărbat tînăr. Nu a trecut cu mult peste 40 de ani. Face parte dintr-o familie în care și bunicul și tatăl și unchii au umblat în teatrul popular.

Și-a făcut, ca toți copiii, „debutul" cu *Semănatul*. Împlinise cinci ani, cînd mama îi pusese o trăistuță pe după gît, plină cu grăunțe, și-i dăduse drumul să umble, pe Schit, cu *Semănatul*. A umblat pînă la amiază. Cei cîțiva gologani adunați îi dăduse pe bomboane. Această ieșire în lume, ca „actor", i-a rămas neștearsă ; altele le-a uitat sau se confundă între ele, se suprapun, pentru că nu a fost an în care să nu umble. A umblat cu *Colindul*, apoi cu *Clopoțelul*, după aceea cu *Uratul*, cu *Steaua*, ca să treacă la *Capră*, unde s-a impus, chiar ca băietan, ca un neîntrecut jucător. În Schit, Ilie este renumit, lucru nu prea ușor aici, unde sînt cîțiva jucători vestiți pe toată Valea. De la *Capră* a trecut îndată la *Jianu*, apoi la *Bujoru* și apoi la *Masa Verde*, unde i-au fost din plin recunoscute darurile.

În această lume a Schitului, lume de actori, Ilie T. Ciocănel este mai mult decît un actor și regizor : este un artist. L-am văzut în toate situațiile, la repetiții, în turnee, la el acasă, povestindu-mi despre viața și activitatea sa în teatrul popular. Nu joacă mecanic, nici nu umblă să împlinească o tradiție, sau din dorința de-a „face" gologani ca să petreacă.

L-am văzut în multe împrejurări, dar nu pot să uit după-amiaza și înserarea de la Scaune. Eram sus, la 1300, în Ceahlău, într-o scobitură de munte ce semăna cu un cuib uriaș de vulturi. Se făceau săpături arheologice. Ilie fusese angajat în echipă. Deodată, Ilie s-a pornit să spună cîteva replici din *Jianu*. Ne-am oprit din lucru și l-am îmbiat să-l joace pe Jianu. Nu l-a jucat doar pe Jianu. A acoperit toate rolurile. Ne copleșiseră mobilitatea, disponibilitatea lui diversă. Trecea de la un rol la altul, și în fiecare dintre roluri, era un altul. După *Jianu*, a jucat (piesa lui favorită) *Masa Verde*. M-au uimit dicțiunea și mimica lui.

În iarna lui '58, împreună cu doi nepoți de ai lui, a făcut un *Urs*. *Ursul* nu este un spectacol pretențios, dimpotrivă. L-am văzut pe Ilie. Ursul e personajul de bază într-o piesă simplă în trei. Spectacole cu animale drept personaje, sau cu păsări, sînt și am putut să văd multe în ultimii ani. Dar nici unul nu s-a ridicat la valoarea pe care i-a dat-o Ilie, *Ursului* său, din care făcuse, într-o cascadă de improvizații, o mare pantomimă.

Dacă viața l-ar fi tras pe alt drum, Ilie ar fi astăzi un mare actor, l-am aplauda pe scena unui teatru cult...

* * *

Mă gîndesc că aici, pe Schit, în curtea de la palatul Cnejilor, într-un decor superb, avînd ca fundal Ceahlăul, s-ar putea organiza, în aer liber, anual, în lunile de vară, un festival al teatrului popular. Ar juca aici Ilie T. Ciocănel și toți „actorii" din Schit, și atîția alții de pe Valea Bistriței. Sînt convins că desfășurarea ar fi și măreață și mai mult decît interesantă. Valea Bistriței, de la Broșteni și pînă la Piatra, dispune de o suită de actori de mare clasă, iar repertoriul este atît de variat încît nici un spectacol n-ar ajunge să se repete într-o săptămînă. De altfel, o asemenea inițiativă n-ar face decît să continue o anume tradiție. În anii 1907, 1908, 1909 și 1910, cîțiva localnici din Văratec au jucat, în Poiana Țigăncii, în lunile de vară, pe *Jianu*. L-au jucat pentru sezoniștii veniți la aer, la Văratec, la Agapia și Bălțătești. Ideea s-ar cuveni reluată. Pentru sezoniștii de azi, pentru turiștii străini, ce vin an de an mai mulți să admire meleagurile și frumusețile țării noastre. S-ar ajunge, foarte curînd, la un festival care s-ar înscrie — alături de altele ce au loc pe alte meridiane — în calendarul internațional al manifestărilor de acest fel.

Horia Barbu Oprișan
cercetător științific la grupul de cercetări complexe Bicaz al Academiei Republicii Socialiste România

www.cimec.ro

arhitectură, scenografie, teatru

Însemnări pe marginea interferențelor dintre două profesii

Arhitectul care și-a părăsit încîntătorul său domeniu artistic pentru a se pune în slujba teatrului, ca scenograf, se poate întreba dacă nu a optat pentru o ramură minoră a profesiunii, dacă nu a căutat să evadeze din realitate, refugiindu-se într-o lume de ficțiune, dacă nu a părăsit anumite răspunderi și îndatoriri sociale. Asemenea întrebări se pot naște din necunoașterea unei munci de creație care este foarte activă în vremea noastră, dar care nu a izbutit încă să se impună și teoretic, să-și elucideze raporturile cu artele înrudite și să-și definească locul.

Trebuie precizat de la început că arhitectul-scenograf nu practică o ramură a arhitecturii, ci o altă artă. Desigur, el poate avea regretul că a abandonat un domeniu artistic independent, în care era posesorul tuturor cheilor și în care invenția nu suferă decît constrîngerea unor condiții materiale, că a optat pentru un domeniu de artă interpretativă, fragment dintr-un act creator colectiv, în care obligația respectului și recunoașterii obiectului interpretat dă un sentiment de sacrificare a libertății de creație. Dar, venind în teatru cu toate avantajele pe care le reprezintă pregătirea de arhitect, scenograful care face acest pas, condus de talent real și de pasiune, descoperă demnitatea noii sale profesiuni și înțelege că nu a greșit nici sub raportul relației creatoare cu realitatea, nici ca angajare, răspundere și îndatorire socială.

Amîndouă aceste arte acționează asupra realității, însă pe planuri diferite. Arhitectura se aplică asupra universului material, concret, transformîndu-l prin intervenția sa — fie parțial, prin juxtapunerea realității create celei preexistente, fie total, prin înlocuirea realității date. Scenografia, avînd imprimată trăsăturile artei teatrale, din care face parte, acționează în primul rînd pe plan spiritual, căutînd să descopere în realitatea preexistentă un corespondent material al ideii,

www.cimec.ro

pe care îl interpretează în scopul transmiterii acesteia. De fapt, creația specifică a scenografului începe atunci cînd arhitectul depășește condiția tehnică a profesiunii sale de bază. Ca și regizorul, el are de străbătut un multiplu act de cunoaștere : studiul realității prezentate de textul dramatic, investigarea adevărului primar ce a stat la baza operei literare și la a cărui sursă scenograful-interpret trebuie să meargă pentru a-l corela cu adevărul oferit de opera dramatică și explorarea realității zilelor noastre, care urmează să dea suport interpretării sale contemporane. Toate acestea, ținînd seama tot timpul de realitatea fizică ce constituie materialul de lucru în teatru : scena, actorul, materia decorului și a costumului etc.

Răspunderea socială implicită muncii scenografului se deduce de la sine, dacă luăm în considerare importanța pe care a căpătat-o astăzi scenografia în spectacol și dincolo de granițele lui.

Această creștere a importanței scenografiei este rezultatul unui întreg complex de circumstanțe, care au făcut ca intervenția imaginii să înceteze a mai fi auxiliară în faptul teatral. Însăși calitatea muncii scenografilor a contribuit categoric la cîștigarea unui nou prestigiu al meseriei. Exploziva dezvoltare a repertoriului și marea lui diversificare — datorită creșterii posibilităților de informare — au lărgit cîmpul de investigare al artei teatrale, determinînd-o să îmbrățișeze un univers mult mai larg și mai variat decît acela din alte epoci și să se confrunte cu idei și teme de o diversitate practic nelimitată. De aici a rezultat obligativitatea pentru teatru, și deci pentru scenografie, de a întrebuința expresii vizuale cît mai diverse, urmînd imperativele fiecărei teme și fiecărei concepții. Apariția regizorului, purtător al unei viziuni originale, proprii fiecărui spectacol, a impus și ea necesitatea unor viziuni plastice mereu reînnoite, antrenînd *o activizare* intensă a imaginii scenice, transformarea ei într-un interpret principal al ideii. Mutațiile intervenite în sensibilitatea contemporană vin să se adauge printre factorii care au provocat amplificarea funcției scenografice. Aprecierea spontaneității, căutarea inéditului, preferința pentru schița plină de idei, în locul lucrului finit, rece și cu conținut sărac, în general gustul pentru expresia lapidară, dinamică, a faptului viu surprins în mișcare, înclinarea spre asocieri surprinzătoare, receptivitatea foarte largă a omului modern — vibrînd în mod egal atît la detaliul intim, delicat, cît și la poezia marilor dimensiuni — sînt caracteristici ale sensibilității contemporane care au afectat arta în toate ramurile ei. Ar fi de reamintit, în plus, fenomenul, cu caracter general în lumea contemporană, al hipersolicitării imaginii, la care au contribuit mijloacele moderne de informare vizuală (cinema, televiziune, afiș etc.). Supravizualizarea a pătruns în toate domeniile vieții și a determinat o oarecare tocire a senzațiilor și receptivității vizuale. Într-un asemenea context, valoarea plastică a spectacolului teatral se vede antrenată într-o competiție în care trebuie să întreacă, prin expresivitate și calitate, forța apelurilor curent adresate ochiului. Scenografia încetează astfel să fie numai „decorație" de teatru, creatoare de ambianță, iar scenograful ajunge să stăpînească una din pîrghiile principale ale artei teatrale.

* * *

Desigur, arhitectul-scenograf trăiește cu nostalgia dimensiunilor, a consistenței, a durabilității operei de arhitectură, în raport cu volatilitatea atît de caracteristică fenomenului teatral, încercînd poate chiar un sentiment de irosire, de sacrificiu ; dar el înțelege curînd că acest sacrificiu e compensat de alte voluptăți. Dacă se va întoarce în arhitectură, pentru a-și încerca puterile, va veni îmbogățit cu o sensibilitate dezvoltată, cu un exercițiu plastic ce i-a dat o mobilitate care nu putea fi altfel cîștigată, și cu o cunoaștere profundă a vieții.

Mi se pare interesant deci a privi în legăturile lor cele două domenii de creație — despărțite, așa cum am spus, printr-o deosebire structurală —, relevînd zonele de interferență, apropierile și diferențele dintre ele.

Există între arhitectură și scenografie asemănări evidente, care ne îndreptățesc a considera scenografia de azi, în multe privințe, mai apropiată de arhitectură decît de alte ramuri ale plasticii, și care, de altfel, au și determinat intrarea arhitectului în teatru. Caracterul programatic al ambelor domenii de creație face ca gestul artistic să nu poată exista ca act gratuit, de speculație personală, pur estetică, desprinsă de un scop precis. Funcționalitatea ce se cere scenografiei îmbrățișează cel mai ades aspecte concrete, asemănătoare cu cele pe care trebuie să le satisfacă arhitectura (organizări de spații cu destinație determinată, reprezentarea,

www.cimec.ro

reeditarea interpretată a unor funcțiuni fizice din viață, satisfacerea unor necesități de mișcare în spațiul dat etc.). Tehnicitatea ocupă în scenografie un loc important, dacă nu echivalent cu cel din arhitectură, în orice caz mult mai complex decît cel ocupat în celelalte arte plastice. În afara problemelor de redactare a schiței pictural-scenografice, tehnica intervine în munca aceasta chiar ca element al invenției artistice. Mai mult, autorul decorului trebuie să-și asigure realizarea ideilor sale, stăpînind elementele materiale și procedeele tehnice care-i vor transcrie pe scenă gîndul. În cadrul decorului tridimensional practicat astăzi, spațialitatea impune cunoașterea unor legi de compoziție mult mai apropiate de exercițiul sculpturii și arhitecturii decît de pictură. Figurarea formelor arhitecturale este foarte frecventă în scenografie și, fie că este explicită sau numai aluzivă, strecurată ca o sugestie, ea cere o cultură și o sensibilizare la formele istorice și actuale ale arhitecturii și, mai important, o cunoaștere intimă a procesului de invenție arhitecturală.

Oprindu-ne acum asupra diferențelor ce separă cele două domenii, putem semnala mai multe aspecte. Dacă tema-program a scenografiei este de natură artistică, tema arhitecturii este o formulare de date cu caracter științific și cel mult cuprinzînd o intuire vagă a expresiei artistice. Instrument de concentrare a realității, convenția teatrală îngăduie și chiar îndeamnă la exprimare eliptică, la licență și metaforă, ajungînd să dea imaginii scenografice cu totul alt caracter decît cel specific imaginii arhitecturale, chiar și atunci cînd decorul aduce în scenă arhitectura. Scenografia își poate permite astfel expresii extrem de variate — de la redarea fidelă a unui fragment de realitate pînă la aluzie, de la concreteţea naturalismului pînă la abstractul aproape dematerializat... Grație convenției devine posibilă și, mai mult decît atît, justificată artistic, utilizarea materiei de înlocuire, de sugerare. Din acest punct de vedere, scenografia dispune de libertăți mai mari decît arhitectura, în experimentarea unor forme eliberate de anumite servituți materiale.

Iată cum efemeritatea creației scenografice poate deveni, din infirmitate, virtute, căci îndeamnă la îndrăzneală artistică. Condiția temporală a decorului, durata expunerii lui, ce nu depășește cele cîteva ore ale spectacolului și se comprimă în cazul unor imagini la cîteva minute, întărește necesitatea unei expresivități maxime, cere o percepție rapidă, simultană. Imaginea arhitecturală, expusă nelimitat privitorului, permite perceperea sa în timp, descoperirea treptată, parțială sau globală, a creației. Imaginea scenografică este obligată să recurgă la valori emoționale imediat perceptibile, indiferent dacă apelează la mijloace discrete sau brutale, mergînd pînă la șoc.

O deosebire concretă între arhitectură și scenografie apare în decorul cinetic ce folosește plastica în mișcare, decor foarte frecvent întîlnit în teatrul de astăzi. De la efectele dinamico-dramatice, comandate nemijlocit de structura dramei sau de concepția regizorală, pînă la schimbarea tehnică, „de serviciu", a decorului, caracterul cinetic al imaginii scenografice se manifestă activ și capătă valoare artistică. Fenomenul nu are, în principiu, echivalent nici în arhitectură, nici în sculptură.

Dacă principial, prezența tehnicii în scenografie constituie un element de legătură cu arhitectura, natura tehnicii de teatru are un alt specific (tehnologie, mecanică, lumină). Teatrul de astăzi are posibilitatea de a se sprijini pe o tehnică nouă, modernă (din păcate, nu exploatează suficient această șansă) ; el poate revitaliza însă și tehnicile elementare, vechi. De fapt, Svoboda a reluat unele din efectele teatrale din tradiție, dar nici el nu a explorat pînă la capăt fenomenul miracolului tehnic în teatru.

* * *

Intrînd în scenografie, arhitectul se vede în situația de a se înscrie într-un fenomen de cultură complex, care-i solicită o adaptare aparte și îi cere să dezvolte preocupări colaterale, îndreptate spre literatură și plastică. Presupunînd că este vorba de un creator care-și trăiește efectiv epoca, deci de un om cu convingeri contemporane, acesta va fi surprins descoperind că n-a știut să aprecieze fenomene plastic-arhitecturale care i se păreau cu totul depășite și pe care le clasa în zona moartă a documentării — de pildă, barocul sau stilul secession. El trebuie acum să se aplece asupra lor, să le reanime, să le retrăiască și să ajungă să stăpînească mecanica nașterii acelor forme ; poziția firească a arhitectului angajat în făurirea

www.cimec.ro

expresivității contemporane cîștigă astfel un plus de suplețe, trecînd peste exclusivismul pasional al modernului. În treacăt fie zis, deprinderea unui asemenea mod de a privi ar trebui să și-o dezvolte astăzi orice creator. Experiența scenografică se prezintă arhitectului ca o gimnastică suplimentară în zone ale artei peste care era dispus să alunece prea ușor.

Una din experiențele capitale ale arhitectului intrat în scenografie este legată de obligația de a transmite un mesaj ideologic-moral, într-un dialog în care valoarea emoțională este puntea principală de legătură cu spectatorul, în comunicarea ideii. Desigur, și arhitectura are o idee de comunicat, dar, puternic angajată în satisfacerea unor necesități fizice ale realității, ea neglijează adesea să mînuiască emoția. Atunci cînd arhitectul-scenograf nu-și însușește optica noii sale activități, riscă să creeze decoruri străine de specificul teatral și să-și sublimeze pe scenă refulările arhitecturale. Teatrul nu poate accepta imaginea strict funcțională, indiferentă față de ideea pe care trebuie să o susțină spectacolul, nu poate fi satisfăcut cu o imagine scenică independentă sau în contrazicere cu întregul. Pentru arhitect, scenografia poate să constituie deci și un antrenament afectiv, un exercițiu stimulator al emoției creatoare.

* * *

Scenografia, așa cum se conturează în zilele noastre, nu poate fi creația unor plasticieni de strictă specialitate sau a unor artiști cu o pregătire unilaterală. Insuficiența pictorului în acest domeniu este demonstrată. Dar nici sculptorul, nici artistul decorator, așa cum se încearcă uneori, și nici chiar arhitectul, înscriși în limitele stricte ale profesiunii lor, nu pot răspunde unor solicitări atît de divers nuanțate. În profilul teatrului de azi, scenograful este un creator cu o largă cultură, cu o pregătire tehnică complexă, care străbate cu dezinvoltură domenii foarte diverse de artă ; înarmat cu sensibilitate, pasiune și convingeri contemporane, el acționează, ca și regizorul, ca un animator al spectacolului, și mai mult, ca un creator al programului edificiului teatral.

Pe calea scenografiei și intim legat de transformările aduse în spiritul teatrului contemporan de spectacolul secolului douăzeci, a intrat în teatru un puternic suflu novator. Alături de mijloacele tehnice pe care scenografia le-a adus în teatru din alte domenii, valorificîndu-le în spiritul spectacolului, alături de experiențele artistice transplantate din alte ramuri ale artelor plastice și ale arhitecturii, numeroase experiențe scenografice originale au contribuit la spargerea tiparelor moștenite, la formularea unor noi expresii, marcînd în felul acesta etape importante în evoluția artei teatrale contemporane. Extinzînd consecințele acestor înnoiri chiar asupra arhitecturii teatrale, diferite personalități și demonstrat necesitatea transformării acesteia. Scenografia, cea mai concretă și cea mai materială oglindă a modalității estetice teatrale, poate comunica direct arhitecturii spiritul artei spectacolului, poate prefigura expresia ei viitoare, arhitectura urmînd să fixeze această expresie în materiale permanente. Prezența arhitectului în scenografia de azi înlesnește dialogul atît de necesar dintre teatru și arhitectură, determinînd crearea unor scheme arhitecturale și a unor edificii organic legate de realitatea spectacolului din zilele noastre, capabile să primească dezvoltarea teatrului viitor.

Opiniile ce s-au confruntat în acest domeniu în ultimele decenii sînt extrem de diferite. Dezbateri vii au avut loc și au fost însoțite de diferite experiențe arhitecturale. Partizanii, conservatori și exclusiviști, ai teatrului moștenit, „à l'italienne", s-au văzut atacați de adepții, tot atît de exclusiviști, ai teatrului în arenă, ca formă a viitorului. Între aceste extreme, au apărut cei care propun ca soluție scena elizabethană sau diferite expresii intermediare — scena tripartită, circulară etc. Realizările înnoitoare în acest domeniu sînt însă mult prea puține și cred că scenografii poartă o vină în raport cu această stagnare. S-a construit foarte mult, dar s-au realizat numai experimente parțiale, în clădiri concepute doar pe unele din datele spectacolului modern. Realitatea regizoral-scenografică ne arată că nici unul dintre genurile istorice ale teatrului nu este perimat, că toate au virtuți pe care sîntem dispuși să le apreciem. E de subliniat faptul că aversiunea împotriva scenei „à l'italienne", considerată ca o modalitate perimată, începe a fi astăzi mai temperată. Acest gen de teatru se dovedește în continuare viabil și necesar, fiind foarte departe de a-și fi epuizat posibilitățile ; el poate fi îmbogățit cu imensele resurse ale tehnicii moderne, care abia se înfiltrează azi în spectacol

www.cimec.ro

(tehnică electronică etc.). Scena italiană poate fi ameliorată ca spațiu și funcțiuni, defectele ei pot fi corectate, rigiditatea și exclusivismul ce blochează experiențele teatrale ieșite din canoane pot fi depășite.

În mod cert însă, formula de arhitectură către care aspiră teatrul contemporan, formula ideală, este aceea a „teatrului variabil", a unei variabilități totale, ce include și scena „à l'italienne", îngăduind conviețuirea tuturor genurilor spectaculare și permițînd fiecărui spectacol o expresie a sa inedită. Din păcate, această formulă ideală este greu de realizat și departe de a fi practicată în clădirile ce se zidesc azi. Scenograful este cel care poate să devină animatorul noului curent în arhitectura teatrală, să elaboreze, dacă nu soluții, cel puțin propuneri pentru satisfacerea cît mai deplină a acestui deziderat.

Vedem deci că preocuparea pentru arhitectura teatrală face parte integrantă din sarcinile și răspunderile scenografului de azi. Din acest punct de vedere, subliniez că rolul scenografului crește în contextul mișcării noastre teatrale, pe care, contrar statisticilor, nu aș considera-o cuprinzînd doar 34 de scene, ci înglobînd o rețea mult mai mare de centre teatrale — de la casele de cultură și sălile din școli și pînă la căminele culturale, celule elementare ale mișcării artistice. Scenograful și arhitectul au obligația imediată de a formula expresiile cele mai potrivite ale acestor edificii. Nu se mai poate accepta indiferența arhitectului față de actul teatral ce se înfăptuiește pe aceste scene (aș zice, chiar față de toate aspectele vieții artistice pe care le polarizează aceste săli). Celule primare ale teatrului nostru, aceste clădiri trebuie să reflecte aceeași grijă pentru organicitatea și vitalitatea actului artistic ca și sala teatrului profesionist. Casa de cultură și căminul cultural nu se mai pot prezenta ca niște copii infirme ale unor adevărate teatre, ci trebuie să devină unități elementare ale marelui nostru sistem cultural, în care este firesc ca ele să se integreze armonios. „Variabilitatea" scenei poate fi adoptată aici. Ea constituie nu numai o obligație pentru aceste clădiri (dată fiind diversitatea funcțiunilor pe care ele sînt chemate să le adăpostească), dar este și de domeniul posibilităților imediate — la o capacitate redusă de spectatori —, teatrul variabil fiind mult mai lesne de realizat decît o scenă tradițională și implicînd investiții mult mai mici, eliberat de marea mecanizare a teatrului vechi.

Consecințele binefăcătoare ale unei asemenea orientări se vor constata imediat. Capacitatea acestui spațiu scenic elastic de a primi spectacole în turneu va fi mare, tolerînd genuri diferențiate, fără să ceară un rabat de calitate artistică, chiar în cazul unor montări complicate. Activitatea permanentă a unei asemenea scene va fi mult mai variată și mai organic legată de posibilitățile improvizației, evitînd mimetismul, senzația de diletantism peiorativ, de imitație stîngace a teatrului profesionist. În aceste condiții, se vor putea naște firesc forme de spectacol cu adevărat popular, în care spontaneitatea va putea fi deplin valorificată. Amintesc sugestia pe care o făceam cîndva în revista „Teatrul" în legătură cu posibilitățile pe care le-ar oferi spectacolul sătesc, născut din tradiționala formă a șezătorii și jucat într-o incintă variabilă, care ar îngădui inițiativa creatorilor, realizînd o atmosferă stimulatoare de contact direct între actor și spectator. Prilej de experiențe artistice, căminele culturale ar putea atrage regizori dintre cei mai exigenți, ar putea atrage chiar pe dramaturgi, care, tentați de libertățile create de aceste condiții, ar contribui la formularea unor expresii dramatice contemporane, organic legate de realitățile și tradițiile noastre.

* * *

Ieșind din cadrul strict al spectacolului teatral, scenografia își demonstrează necesitatea în zonele de viață ce rămîn neacoperite de manifestările artistice ale diferitelor activități creatoare, în spațiile interstițiale dintre celulele artelor. Scenograful, dată fiind complexa sa pregătire plastică și arhitecturală, date fiind cîștigurile pe care i le asigură exercițiul artei teatrale, poate aduce o contribuție specifică în crearea unei ambianțe stilistice bazate pe deprinderea cunoașterii fenomenelor de viață.

Sînt domenii în care scenograful ar trebui să se angajeze firesc, ca regizor plastic al spectacolului de masă — manifestația, ceremonia etc. — sau ca principal creator al spectacolului „son et lumière", menite să valorifice peisaje sau monumente. Sînt și alte domenii mai puțin legate de arta spectacolului, dar care solicită totuși uneori mijloacele teatrului și în care scenograful poate găsi soluții

www.cimec.ro

eficiente. Amintesc, astfel, domeniul propagandei vizuale prin expoziții tematice, în care scenograful poate uza de o întreagă regie a efectelor și chiar de mijloace cinetice specific scenografice. Muzeografia de astăzi, devenind o muzeografie activă, creatoare de emoții, poate împrumuta mult din tehnica teatrului (în mînuirea luminii, modalității de expunere, crearea atmosferei).

Aș îndrăzni să spun că și în arhitectură și chiar în urbanism experiența scenografică poate să propună unele sugestii. În sens foarte larg vorbind, arhitectul este un scenograf al vieții ; în decorul viu pe care îl creează el, urmează să se desfășoare existența de fiecare zi a oamenilor. Asistăm la un extraordinar fenomen de construcție în mase, în care predominanța preocupărilor materiale amenință să despersonalizeze arhitectura, să-i rupă legăturile organice cu realitatea preexistentă. Arhitectul și urbanistul pornesc de la un program tematic pe care îl insinuează în viață. Clădirile, orașele care se înalță sub ochii noștri ca niște mici universuri umane noi pot să satisfacă sub raportul cerințelor funcționale, al confortului, al bunăstării materiale și chiar al modernității expresiei, fără ca prin aceasta să-și fi îndeplinit pînă la capăt îndatoririle. Fiecare așezare umană trebuie să cuprindă ceva din sensibilitatea oamenilor chemați să o locuiască ; ea trebuie să dea posibilitatea plantării vieții, cu toată complexitatea ei, în spațiile create, să nu provoace o ruptură brutală în existența oamenilor, să nu-i dezrădăcineze. Arhitectul trebuie să știe să fixeze puncte de sprijin, de agățare pentru viitoarea localizare spirituală a clădirii, cartierului, orașului, să insufle noilor construcții acea intimitate, acea căldură omenească fără de care ele nu pot trăi. În sensul acesta, arhitectura poate să-și apropie unele experiențe ale teatrului și scenografiei, mai ales în ceea ce privește cercetarea plină de dragoste a valorilor morale și culturale preexistente.

Trăim — și este foarte bine — o campanie de înnoire în toate domeniile vieții. Dar atunci cînd această campanie ia aspectul unei psihoze ce elimină amintirea de calitate din viața oamenilor, ea riscă să devină dăunătoare. Fenomenul de masă al ridicării oamenilor la o treaptă civilizată de existență nu trebuie să atragă după sine, ca o consecință inevitabilă, disprețul trecutului. De ce, dacă dăm atîta prețuire trecutului în orice artă, îl neglijăm în viață ? De ce să neglijăm în arhitectură sensul unor tradiții ale culturii noastre, favorizînd apariția unei rupturi între generații ? În fond, este vorba despre indiferență și despre lupta împotriva ei.

În cadrul procesului de schimbare de scară pe care îl trăim, asemenea preocupări pentru „punerea în scenă" a vieții de fiecare zi pot interveni ca un corectiv, aducînd cu ele nuanțe de viață. Este un pas pe drumul spre o artă care să exprime, în același timp, fenomenul social amplu și elementul intim sensibil, unind marile proporții cu subtilitatea și finețea emoției vii.

Paul Bortnovschi

www.cimec.ro

În fond, autorul a fost surprins numai, şi nu indignat. Dacă Shakespeare nu se supără, de ce aş fi eu mai cu moţ ?! Azi muzica şi dansul primează.

Poate aş mai avea vreo rezervă de făcut, dar n-am uitat că mă aflu în faţa unui examen şcolar, la care studenţii au răspuns cu talent, şi dacă e de adus vreo vină, ea ar fi de ordin... regizoral.

La acest spectacol-examen, au luat parte şi spectatori. Care au fost părerile lor ?... Şi acestea contează cîteodată. Ei bine, au fost două păreri, nici nu se putea altfel. Spectatorilor, celor mai în etate, care au vizionat la timpul ei *Patima roşie* (mai ales cei care au apucat s-o vadă în interpretarea lui Bălţăţeanu şi a Mariettei Anca), hotărît nu le-a plăcut, deşi eu nu le-am dat dreptate. În schimb, tineretul şi mai ales cei care abia acum încep să frecventeze teatrele au fost cei cu aplauzele la scenă deschisă şi au rîs cu poftă, mai ales unde... nu trebuia.

Felicit pe tinerii artişti ; mi-au făcut o mare plăcere. Mulţumesc de asemenea direcţiei Institutului şi maestrului I. Finteşteanu. Le rămîn recunoscător.

... ŞI AL REALIZATORILOR

● ION FINTEŞTEANU

Am ales comedia tragică a lui Mihail Sorbul în repertoriul nostru, în primul rînd pentru valoarea ei literară, dar şi pentru a satisface cerinţele de promovare a însuşirilor interpretative ale clasei, distribuind în rolurile piesei pe cei mai buni studenţi ai grupei. Se împlineau deci două obiective importante pentru a porni la lucru.

Ce s-a întîmplat pe parcurs ?

Iniţial, am pornit să „apărăm" tradiţia. „Inovaţia" s-a născut însă dintr-o necesitate aproape vitală. Am început, firesc, cu lectura piesei, cu analiza textului. Am trecut apoi la relaţiile dintre personaje, şi am constatat că studenţii-actori aveau o atitudine neaşteptată faţă de text. Desigur, Mihail Sorbul nu a scris o „dramă studenţească" — chiar d-sa ne-a afirmat aceasta —, ci o dramă pasională. Studenţii noştri, de astăzi, urmau aşadar *să interpreteze* nişte studenţi de acum cinci decenii — eroii piesei. Dar, pătrunşi de spiritul nou, urmare firească a educaţiei socialiste pe care o primesc în Institut, ei demonstrează o poziţie corespunzătoare faţă de textele ce le interpretează. Gîndurile, atitudinile, sentimentele nutrite de personajele din *Patima roşie* li s-au înfăţişat depăşite. Am surprins la ei, ades, îndoieli şi — de ce să n-o mărturisim ? — chiar zîmbete. Nu am ştiut, pentru un moment, de unde izvorau, pentru că noi ne gîndisem să tratăm piesa aşa cum a gîndit-o şi cum a creat-o Mihail Sorbul : în datele ei iniţiale. Voiam adică să-i dăm o tonalitate gravă, să rezervăm accentele de comedie singurului personaj de comedie — Şbilţ. Nu izbuteam însă să-i convingem pe studenţi să ia în „serios" toate situaţiile din piesă. Ne-am pus de aceea întrebarea — aflîndu-ne de altfel în faţa unei comedii tragice — dacă nu cumva e în adevăr mai bine să subliniem caracterul comic al piesei. Aceasta, pentru ca publicul să nu privească nici el cu îndoială şi să zîmbească la situaţiile dramatice de acum o jumătate de veac. Am lăsat, aşadar, pe tinerii interpreţi-studenţi să evolueze, să se dezvolte în voia lor în „pielea" personajelor. Aşa s-a întîmplat — cum spuneam — că, pornind în primul rînd să apărăm tradiţia, s-a născut — dintr-o necesitate aproape organică — „inovaţia".

Spectacolul a ajuns la lumina rampei aşa cum a fost văzut. E drept, pe parcursul repetiţiilor nu puteam scăpa de obsesia întrebării dacă nu cumva trădăm intenţiile autorului. Dar tot atît de stăruitor ne-am dat şi răspunsul : dacă ne înşelăm noi, piesa nu încetează să-şi păstreze mai departe valorile ştiute, aureola ei rămîne neştirbită. Dar dacă nu ne înşelăm şi va fi să cîştigăm o „bătălie" — aruncînd o nouă lumină asupra textului —, atunci adăugăm

www.cimec.ro

Scenă din actul I, cu Ruxandra Sireteanu (Tofana) și Ion Bog (Șbilț) — decor : Elena Ionescu și Grigore Gorduz

www.cimec.ro

un „carat" nou la valoarea piesei. Prin urmare, în ambele ipoteze — piesa și autorul nu aveau nimic de pierdut...

Și m-a surprins plăcut faptul că, în cadrul consiliului artistic al Institutului nostru, la discutarea spectacolului, cel mai „tînăr" dintre vorbitori a fost chiar autorul piesei — Mihail Sorbul — care a exclamat: „Nu știam că piesa mea se poate juca și astfel".

Se pare că și verdictul publicului ne-a fost favorabil.

● SANDA MANU

Munca pentru montarea spectacolului în Institut are un specific distinct de al teatrelor profesioniste. În teatre, regizorul vine, îndeobște, în fața echipei de actori, cu concepția sa scenică dinainte fixată. Noi ne putem permite „luxul" de a lucra o piesă *împreună* cu studenții — totdeauna foarte apți a-și clarifica și cristaliza pe parcurs concepția spectacolului și a-și amenda în repetiții punctele de vedere inițiale.

Studenții ne-au convins de inadaptabilitatea lor contemporană la filonul aparent patetic și dramatic al piesei. Ei ne-au împins să descoperim — spre deosebire de ceea ce simțisem acum 15 ani (respect față de Castriș, milă față de drama Tofanei etc.) — că aceste personaje adevărate, realist zugrăvite, ascund, în esență, fiecare, cîte o mare minciună.

Ceea ce am realizat pe scenă nu este, în consecință, o parodie (personajele le-am gîndit și noi veridic, realist, așa cum ele au și existat), ci sublinierea anacronismului. Am tratat lumea *Patimii* ca pe o lume de fantoșe. Nu putem fi astăzi de acord cu ele; de aceea și în privirea noastră plutește, față de ele, un zîmbet.

Cîteva cuvinte despre tehnica realizării spectacolului. Vorbeam de minciuna pe care fiecare erou o ascunde. Cred că toate personajele mint; excepție face numai Șbilț. Pe Castriș (care a fost privit cîndva ca un om generos, darnic, îndatoritor, discret), noi l-am gîndit ca pe un erou animat de spiritul unei filantropii de esență strict burgheză: generozitatea lui e calculată, deloc dezinteresată. Crina — crinul piesei, esența suavității provinciale — ascunde și ea în fundul sufletului un calcul: să parvină. De aici, fascinația ei în fața „mărinimiei" lui Castriș, în fața confortului pe care acesta i l-ar putea oferi. Rudy era în trecut privit ca un erou dornic să se reabiliteze după o viață agitată. Și gata, cu sprijinul Crinei, să depună, în acest scop, toate eforturile. Dar nu le depune: își trădează prietenul, face oribile compromisuri. Acțiunile lui, justificabile poate, la epoca respectivă, apar astăzi cel puțin desuete. Pe Tofana — înfățișată de obicei ca o eroină cu dimensiuni la limita tragicului — noi am considerat-o cea mai... demnă de a fi trecută sub șfichiul satirei. Ea vrea să urce anume trepte sociale; nu cu propriile ei puteri, ci, ca femeie întreținută, cu ajutorul lui Castriș. Odată apărut Rudy, ea intră într-un lanț mai mare de minciuni și compromisuri. Și, această femeie „puternică", cu calități care o făceau să nu se poată înșela asupra valorii lui Rudy, își leagă viața de un om superficial, consumat prin baruri și cu un farmec personal îndoielnic.

Șbilț e singurul care nu minte. El nu încearcă să fie ceea ce nu este. De aceea, tot ceea ce declară, cinic, despre ceilalți și în primul rînd despre propria lui persoană, e adevărat. De aceea, și noi l-am tratat ca atare. La primele repetiții, interpretul, I. Bog, trebuia doar să-și observe partenerii — acțiunile lor, replicile — cu ochii unui contemporan și să-i „judece". Pe măsură ce personajele evoluau, urma să-și definească atitudinea față de ele. Poziția critică a lui Șbilț a crescut astfel, repetiție de repetiție. Dar nu într-atît încît să ne mulțumească. Acum, ni se pare că am fi putut da o acuitate mai mare eroului, deopotrivă pe planul culorii locale și pe cel al privirii critice. Șbilț putea căpăta (ca să folosim un termen la modă) alura unui „tînăr furios". Plana însă, e adevărat, pericolul de a se „detașa" de celelalte personaje.

www.cimec.ro

Am lucrat spectacolul pornind de la însuşirea „serioasă" a textului. Numai după ce el a fost bine stăpînit, am supraadăugat tonuri, atitudini, potrivit concepţiei noastre noi. Am ţinut deci, în primul rînd, seamă de „carnea" eroilor şi apoi i-am turnat în această formă nouă — revenind mereu şi cizelînd cu deosebire comicul — de limbaj, de situaţie...

Am folosit — nu numai pentru uzul scenografic — mult material iconografic, din epocă, din revistele ilustrate ale epocii. Un film cu Sarah Bernhardt din 1911 (o melodramă care ne-a făcut să... rîdem cu hohote, deşi pe ecran apărea o mare tragediană) ne-a fost, de pildă, de mare ajutor. Secretul comicului stătea în desuetudine. Am subliniat apoi „loviturile de teatru", numeroase în piesă — cîndva punctate cu solemnitate, acum văzute de noi cu ochi surîzători, ironici.

Am folosit în acelaşi spirit de ironie şi muzica de scenă, menită să ne introducă în atmosfera epocii, dar şi în atmosfera „pasionată" a comediei.

Am făcut astfel un spectacol violent, primit de unii... cu violenţă. Atitudinea publicului a fost, aşa cum remarca şi autorul, dublă. O parte, mai ales cei care văzuseră de mult spectacolul, priveau trişti şi chiar se indignau ; ceilalţi, pe măsură ce se desfăşurau replicile, izbucneau în hohote de rîs şi aplauze... Această împrejurare ne-a îndreptăţit să credem că ceea ce am făcut noi merită măcar a fi discutat.

• ION FINTEŞTEANU

Dacă am fi avut timp şi am fi putut realiza două versiuni : una de tip „clasic", o a doua aşa cum am prezentat-o noi, şi dacă le-am fi înfăţişat pe ambele publicului, sînt convins că, la un... plebiscit, cea de a doua versiune ar fi întrunit sufragiile publicului.

Oricum, *Patima roşie*, prin valorile ei, rămîne o excelentă *şcoală* pentru tînărul student-actor. Fiecare student a trăit sarcina, datele personajului pe drumul însuşirii măiestriei.

• ALEXANDRU BOCĂNEŢ (Castriş)

Dacă în Don Quijotte, de pildă, sub aparenţa comică se ascunde o esenţă tragică, în *Patima roşie* e invers... filonul ei principal este comicul.

Am căutat să înlăturăm notele melodramatice, să privim piesa ca o lucrare realist-critică.

Drama minoră, pasională, a eroilor — şi în primul rînd cea a lui Castriş — am considerat-o ca drama unor oameni ale căror reacţii sînt rezultanta poziţiei lor sociale.

Nu ne-a fost uşor să ne apropiem de personajele comediei. A trebuit să căpătăm încredere în replicile lor şi, concomitent, să adoptăm şi o poziţie critică faţă de ele. A trebuit să arătăm, pe de o parte, că fiecare erou trăieşte o tragedie — tragedia propriilor sale aspiraţii — şi, pe de altă parte, că fiecare afişează o falsă intelectualitate, cu interiorizări declamate, tratate în situaţii comice. Personaje aparent paradoxale (ca şi multe din replicile lor), gravitînd în jurul lui Şbilţ, singurul care crede în paradoxurile ce rosteşte, a cărui structură e şi realmente paradoxală.

• MELANIA NICULESCU (Crina)

Poate este pentru prima dată că studenţii de pe scenă sînt interpretaţi de... studenţi-actori. Vîrsta ne apropie, mentalităţile ne despart. De aici, poate, autenticitatea interpretărilor şi totodată privirea noastră critică.

www.cimec.ro

• FLORIN MĂCELARU (Rudy)

Pentru mine, ca ucenic — avînd de înfruntat unele deficienţe de rostire —, Rudy m-a pus în situaţia de a da valoare „rotundă", clară, cuvîntului, de a-i da sensurile insidioase. Dincolo de text (dincolo de ce s-a spus aici), am avut de cîştigat : spontaneitate în replică, valoarea de dualitate a cuvîntului — cînd comic, cînd tragic.

Apropierea noastră, aparent surprinzătoare la această dată, de piesa lui M. Sorbul se datorează unor motive diverse, privind lumea reprezentată, semnificaţiile piesei şi posibilitatea unei înţelegeri şi interpretări a unor aspecte de care ne-am despărţit.

Spectacolul cu *Patima roşie* permitea clasei integrarea în tendinţele actuale ale teatrului românesc către realism. Am încercat să evităm ca acest realism să rămînă doar pe planul unei reconstituiri atente şi inexpresive, căutînd să exprimăm o atitudine, o direcţie. Cu toţii am pornit de la ideea că lumea Tofanei şi a lui Castriş, a lui Rudy şi a „suavei" Crina a devenit un obiect de muzeu, pe care ne străduim să-l explicăm, să-l interpretăm, dar în nici un caz să-l justificăm.

Rudy a însemnat pentru mine eroul continuu declarativ, dar permanent incapabil de a-şi împlini ţelul. Contrastul dintre idealul declarat şi realitatea faptelor sale m-a condus la interpretarea aspiraţiilor lui Rudy ca simple farse. În interpretare am evitat să ajung la parodie, căutînd să dezvălui şi să accentuez anumite momente evident ridicole ale personajului, păstrîndu-l în limitele unui personaj realist, veridic.

• RUXANDRA SIRETEANU (Tofana)

Am început să studiez rolul Tofanei prin... a uita. Să mă explic. Am încercat să pot uita că acest rol a fost cîndva interpretat de Elvira Popescu, de Marietta Anca ; m-am străduit să uit că ele emoţionau pînă la lacrimi spectatorii timpului. Eu trebuia să aduc pe scenă aceeaşi dramă pasională, sîngeroasă (jucîndu-mi rolul pînă la durere fizică), dar, de astă dată, producînd... hohote de rîs.

S-a întîmplat un lucru paradoxal. Eu am gîndit că Tofana, alături de Elisabeta din *Maria Stuart*, sau Nevasta din *Omul care s-a transformat în cîine* de Dragun, face parte din obişnuitul repertoriu de dramă jucat de mine ca studentă. În realitate, Tofana a constituit primul meu rol de... comedie.

Nu mi-a fost deloc uşor ca, din necesităţi la care mă obliga viziunea de şarjă a unui anume fel perimat de a trăi, de a gîndi şi (de ce nu ?) de a iubi, să abordez o modalitate de rostire afectată, să întrebuinţez mişcări „rotunde" de întoarcere a capului, atunci cînd mă adresam unui partener, să găsesc în cele mai banale acţiuni fizice pozele caracteristice eroinei.

Studiul amănuntului artistic, iată ce a adus în plus pentru mine acest spectacol, în munca de însuşire a unor elemente atît de necesare profesiunii de actor.

• ION BOG (Şbilţ)

Cred că am avut de întîmpinat dificultăţi de un ordin special pentru realizarea lui Şbilţ. Aşa cum l-am gîndit noi, personajul trebuie să apară pe scenă, spre deosebire de celelalte, oarecum liniare, înzestrat cu un sistem complex de comportament. El trebuie să joace *sincer* momentele în care acuză cu violenţă, deşi sub masca ironiei învăluită în paradoxuri, lumea din preajma lui, modul ei de viaţă, aşa-zisa ei filozofie. În alte scene, în care se desfăşoară propria lui dramă (de exemplu, în scena de dragoste dintre el şi Crina), Şbilţ trebuie de asemenea să joace cu ceea ce obişnuim a numi credinţă scenică. Dar, confruntat cu Crina, care juca de la început cu voită degajare, detaşată de personaj, el, Şbilţ, distona în unitatea spectacolului. Această dublă sarcină scenică m-a obligat în permanenţă să vin în întîmpinarea personajului cu o cît mai variată prezenţă scenică, cu o adaptare spontană la un moment sau altul din spectacol ; să trec

www.cimec.ro

Al. Bocănet (Castriș) și Ruxandra Sireteanu (Tofana)

Florin Măcelaru (Rudy) și Melania Niculescu (Crina)

www.cimec.ro

în permanență de la nuanțe comice la izbucniri de violență dramatică, patos, lirism, ba să subliniez chiar, în accente adecvate, unele momente rizibile în care au strălucit, interpretîndu-l, atîția iluștri predecesori.

Fără îndoială, dificultățile ridicate de rol explică o seamă de neîmpliniri, ca : negăsirea promptă a tonurilor celor mai indicate, linia lui uneori incertă, atitudinea critică, poate prea lucidă, de pe o poziție care e mai mult a mea, a interpretului, decît a lui Șbilț.

Dar Șbilț a însemnat pentru mine o lecție, o școală excelentă. Munca asupra acestui rol, necesitatea de a mă adapta prompt de la o scenă la alta m-au ajutat ca apoi să pot juca 16 roluri într-un singur spectacol. E vorba de *Omul care s-a transformat în cîine*, la Teatrul „C. I. Nottara", roluri pe care am fost solicitat să le interpretez într-un ritm fulgerător.

● ALINA DIMITRESCU *(scenografă — studentă anul VI, Institutul de Arte Plastice)*

Repet cele spuse mai înainte de profesori.

Studenții au început să-și învețe rolurile, să le aprofundeze stimulați de amintirea (mai degrabă de relatarea amintirilor) distribuțiilor prestigioase de care s-a bucurat această piesă la premieră și, mai tîrziu, la a doua montare la Teatrul Național.

O Tofană ca Elvira Popescu, un Rudy ca Iancovescu, un Șbilț ca Iancu Brezeanu sînt predecesori foarte greu de egalat, și cu atît mai greu de depășit. La început, studenții au fost îndrumați de regie pe linia tradițională a trăirii totale a rolurilor, a redării cît mai fidel clasice a Tofanei, a Crinei... etc. După primele repetiții însă, s-a constatat dificultatea resimțită de studenți de a se integra, de a se identifica cu niște personaje pe care nu se puteau împiedica să le privească critic. În mod firesc, regia a încercat să țină seamă de această dificultate și să-i analizeze cauzele.

Dramatismul situațiilor și autenticitatea caracterelor s-au dovedit incontestabile ; lumina însă în care actorii, ca studenți ai anului 1965, priveau aceste situații și caractere schimba în oarecare măsură semnificația lor. Intenția critică nu lipsește, de altfel, nici textului (subtitlul de *„comedie* tragică", precum și comentariile lui Șbilț o dovedesc suficient), dar ea trebuia pusă în evidență și accentuată.

Maestrul Sorbul a scris, după cum singur a mărturisit, o „comedie tragică despre o dramă pasională".

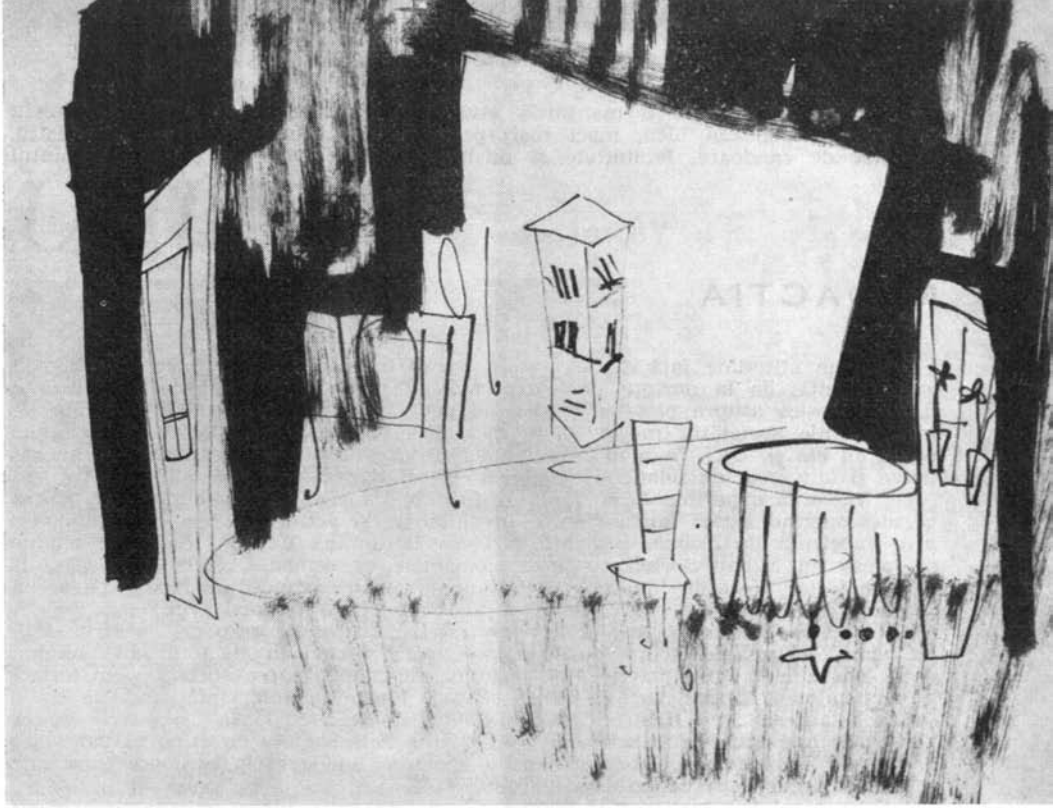
Nimic mai real, mai autentic decît o dramă pasională în 1916, și chiar în zilele noastre ; tocmai pentru asta, pentru că mai există — foarte rar, ce-i drept — fete în clasa a X-a care se aruncă de la etajul V, din pricina colegului de bancă (strict autentic), ni s-a părut imposibil să privim altfel decît cu ochi critic textul acesta despre o dramă pasională. De altfel, intenția noastră de a trata critic drama Tofanei și a lui Rudy s-a găsit din plin sprijinită de text.

După ce și-au clarificat rolurile și au descoperit pe parcursul repetițiilor psihologia aparentă a personajelor, actorii au încercat să se distanțeze de personaje. Aceasta a reușit în parte. Dar după un număr de repetiții, eroii piesei au ajuns să apară ca niște caricaturi goale, schematice, iar poziția critică a interpreților tindea să se transforme în șarjă. Expresii mai ușor demodabile, din text, așa-numite „ticuri verbale" ale vremii, se pretau la această interpretare. Spectacolul amenința să devină parodie.

S-a pus atunci problema cea mai dificilă pentru actori : să păstreze atitudinea critică, distanțarea, și totuși să nu lase personajele să-și piardă consistența reală, substanța, să creeze nu niște caricaturi, ci niște oameni vii, ale căror calități, dar mai ales defecte, să ajungă clare spectatorilor. Într-un cuvînt, trebuia păstrată „măsura", lăsîndu-se publicului deplină libertate să aleagă : să rîdă sau să plîngă (poate și una și alta).

În mare, scenografia (decorul Elena Ionescu, Grigore Gorduz ; costume Alina Dimitrescu) a urmat drumul regiei și al interpretării. Atunci cînd schițele de decor au fost în primejdie de a avea aspectul unui decor pentru o piesă de Caragiale sau Alecsandri, s-a căutat și aici păstrarea unui echilibru.

www.cimec.ro



Schiță de decor pentru actul III, de Elena Ionescu și Grigore Gorduz

Costumele au încercat să pună în evidență caracteristicile personajelor (siguranță de sine, vanitate la Castriș ; frivolitate la Rudy ; candoare, ipocrizie la Crina ; cochetărie le „fatala" Tofana ; neglijență la filozoful Șbilț), fără să tindă înspre ridicol și fără ca, în sine, costumul să înceteze de a fi „frumos", plastic.

Această măsură, acest echilibru, sperăm că am reușit să-l realizăm.

• ELENA IONESCU *(studentă anul VI — Scenografie)*

Am căutat să sugerăm prin decor momentele principale legate de mentalitatea, de modul de gîndire al eroilor. Decorul actelor I—II surprinde interiorul unei familii mic-burgheze, în care-și duce viața o femeie dornică de parvenire, avidă de a căpăta o poziție socială cît mai avantajoasă.

Ciucuri, ciucuri roșii, ciucuri negri ; funde, funde ; blană de urs alb, draperii încadrează decorul care cuprinde, să le numim convențional, trei planuri de joc : planul intelectual, redat în culori reci, pe care-l domină mîndra, dar ambițioasa Tofană ; planul liric, în culori pastelate, care prind viață datorită jocului cuplului de îndrăgostiți, Rudy și Crina. În sfîrșit, cel de al treilea plan, un pat roșu, violent, pe care noi, poate, l-am colorat prea aprins. Aceste planuri de joc erau destinate să scoată în evidență momentele cele mai semnificative din piesă.

Cred că și costumele, cu mici excepții, s-au integrat acestei concepții cromatice.

www.cimec.ro

Camera Crinei e o mansardă sărăcăcioasă, dar curată, în culori dulci : pereții roz, podeaua bleu, maci roșii pe tăbliile patului, mușcate la fereastră, amestec de candoare, feminitate și mister. Aici va avea loc și deznodămîntul piesei.

REDACȚIA

Noua atitudine față de text nu a pornit, așadar, de la o idee preconceput extravagantă, de la dorința unei experiențe formale. Ea dovedește deci încă o dată că optica asupra pieselor clasice nu poate să nu țină seamă de schimbările în timp ale societății, moravurilor, mentalităților, gustului. Că ea se schimbă odată cu ele și, deci, în mod firesc, noua privire de ansamblu trebuie să îmbrățișeze și universul de relații și de idei al piesei respective.

Valoarea experimentului de la Institut mai merită a fi subliniată și pentru că, descoperind astăzi laturi comice în chipurile și acțiunile unor eroi odinioară prin excelență de dramă, studenții au scos la lumină un fapt esențial : anume că, piesa lui Mihail Sorbul *conținea* elementele de comedie relevate de ei. Altminteri, orice efort de înnoire, potrivit unor viziuni actuale, ar fi dus pe scenă nu la o nouă față a lucrării, ci la o falsificare, la o trădare a ei.

În această interpretare eroii apar adînc pătrunși de respectul pentru sacul cu bani. Pasiunile și crima pasională se prezintă deci în cu totul altă lumină decît atunci cînd erau privite fără legătură cu condiționarea socială și materială a personajelor. Textul capătă astfel sensuri foarte actuale, înfățișîndu-se ca o satiră la adresa eticii filistine. Replicile sună și ele nou și viu ; cineva le punea alături de cele întîlnite în scrisul lui T. Mazilu. Satira apare cu atît mai valoroasă din punct de vedere artistic, cu cît nu apelează niciodată la mijloace grosolane și nici la intervenții neorganice textului.

Spectacolul e merituos și pentru că, găsindu-și în ideea aceasta nouă o coloană vertebrală fermă, a îngăduit realizări de valoare interpreților. I-am mai văzut pe studenții-actori și în alte spectacole (de pildă, în *Omul care s-a transformat în cîine).* Ei și-au dovedit și acolo înzestrarea. Dar acolo jucau șovăitor, inegal. În *Patima roșie,* interpretarea este mult mai clar definită, mai sigură din punct de vedere profesional. Exercițiul de stil a pus în lumină toate înzestrările tinerilor interpreți.

Orientarea întregului spectacol a fost fertilă și pentru scenografie. Excelente ni s-au părut costumele, care, pornind de la detaliul foarte caracteristic de epocă, de la adevărul aproape documentar al modei 1916, au fost aduse cu subtilitate pînă la comentariul vizual ironic.

Așadar, experiența profesorului Ion Finteșteanu și a asistentei sale Sanda Manu ni se pare rodnică și stimulatoare din multe puncte de vedere : ca înțelegere contemporană a textului, ca putere de valorificare a fanteziei, a umorului și spiritului de improvizație în joc, ca teren pentru elaborarea unei viziuni plastice spirituale.

Interesant, în sfîrșit, ni se pare faptul că acest experiment, așa cum au arătat aproape toți vorbitorii, are o serioasă bază teoretică, de gîndire teatrală, că el nu a fost un divertisment formal, ci a fost susținut de un nivel cultural remarcabil al tinerei generații de actori.

Colaborarea dintre reprezentanți străluciți ai școlii noastre actoricești, cum este maestrul Ion Finteșteanu, regizori tineri, dar cu bogată experiență, ca Sanda Manu, și tinerii interpreți ai spectacolului s-a dovedit și de astă dată inspirată și fertilă.

www.cimec.ro

EXERCIȚIU REGIZORAL:

UBU-ROI de JARRY

Florian Pitiș (Ubu)

S-a vorbit uneori despre „clasicizarea", despre sclerozarea treptată a operelor de avangardă, confundîndu-se abuziv avangarda cu noutatea. Scandalosul *Cid*, s-a spus, este astăzi „o minune de clasicism", la fel *Hernani*. Dar dacă dăm cuvîntului „avangardă" un sens mai limitat și mai exact, putem observa o anumită perenitate a avangardei. Avangarda ar fi, în acest caz, o calitate interioară

www.cimec.ro

Scenă din spectacol

a operei, nu rezultînd neapărat din raportarea la arta contemporană, din noutatea stridentă. Avangarda ar fi, ca şi clasicismul, un anumit mod de percepere a realităţii, cu avantaje şi limite specifice. Naivitatea scandaloasă, aroganţa deliberată faţă de convenţii, rigiditatea ilogismului sînt trăsături care *rămîn* în opera literară, în ciuda trecerii timpului. *Le Galimatias du sieur Deroziers — Beaulieu* (1639) îşi păstrează şi azi picanteria sălbatică. La fel *Ubu-roi* de Jarry, după mai mult de jumătate de secol de experienţe teatrale diverse, sună încă a „avangardă". Dovada a făcut-o, recent, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti, unde piesa a fost pusă în scenă, deocamdată ca examen de fine de an, de un regizor-student : Andrei Şerban. Acesta a căutat, cu toată seriozitatea, să scoată în evidenţă permanenţa „trăsnită" a textului. Spectacolul lui se adecvează cu precizie şi inventivitate la piesă. Dar pentru că din imensul

www.cimec.ro

pîntec al domnului Ubu s-au născut multe din marile invenţii teatrale ale veacului nostru — teatrul cruzimii, teatrul absurdului şi chiar liniştitul teatru al furioşilor englezi —, Andrei Şerban a încercat să ne prezinte un Jarry îmbogăţit de explicitările lui Beckett sau ale altora. Violenţa polemică a lui dom'Ubu capătă astfel, în spectacol, ceva din patosul aşteptării lui Godot, iar exerciţiile cetăţenilor liberi sînt trecute prin plimbările preliminare din *Pietonul aerului* al lui Ionescu.

Spectacolul studenţilor începe într-o atmosferă de grotescă groază viscerală, şi exaltarea ubuescă, departe de a se fărîma, de-a lungul reprezentaţiei, în „concetti" scenice, irezistibile gaguri (de astă dată bine dozate şi de-un comic straniu, preocupat), creşte treptat şi, după episodul relaxat al cetăţenilor liberi, culminează în *Cîntecul descreierisirii*, tragicomic dans al morţii burgheze.

De la *Omul care s-a transformat în cîine* (la Teatrul „C. I. Nottara"), unde se sprijinea pe un text mai puţin interesant, Andrei Şerban a progresat vizibil : ritmul spectacolului este, în *Ubu-roi*, mult mai crîncen, gestica şi intonaţia mai variate şi mai exact lucrate, ansamblul mai închegat. Tinerii actori au jucat cu entuziasm drăcesc. Aurel Manea, un Blegoslav suav şi lingav, a dovedit multă inteligenţă şi simţ al parodiei. Olimpia Varodi (Regina Rozamunda) s-a mişcat cu umor şi eleganţă şi a murit cu demnitate. Perechea bine închegată a celor doi Ubu (Fl. Pitiş şi Adriana Popovici) a susţinut cu îndîrjire greul spectacolului. Marchizul de Briză Breză (Leliu Săndulescu) şi cei trei cetăţeni liberi (Magda Bordeianu şi Florin Tănase — inovaţia numerică e a regizorului) au reuşit o frumoasă scenă senină în infernul ubuesc. În fine, Fl. Măcelaru a jucat numeroase personaje, reuşind să fie, cu noblețe, de fiecare dată altul.

Traducerea lui Romulus Vulpescu, remarcabilă, este plină de satisfacţii neaşteptate. Bogăţia de cuvinte rare, jocuri sonore, calambururi, întorsături arhaice, care par să îngreuneze neatentului lectura, la audiţie (lucru de altfel firesc) se asimilează perfect. Urechea spectatorului, flatată de polifonia textului, gustă textul fără rezerve.

E păcat ca un spectacol atît de reuşit să rămînă necunoscut şi ar fi cît se poate de nimerit ca un director de teatru să ofere tinerilor şi entuziaştilor interpreţi ai lui Jarry prilejul să joace în faţa marelui public.

Toma Pavel

Florian Pitiş (Ubu) şi Aurel Manea (Blegoslav)

www.cimec.ro

Prin teatrele din țară

Cu noul director al Teatrului Național din Cluj,

VLAD MUGUR

despre :

- **ROSTUL UNUI „NAȚIONAL"**
- **O REGRUPARE DE FORȚE**
- **UN EFORT DE PERSPECTIVĂ**
- **CONFIGURAȚIA VIITOAREI STAGIUNI**

— Nu de mult, la o plenară a Consiliului Teatrelor, ați vorbit despre rostul și sarcinile unui teatru național. În noua dumneavoastră calitate, de director al Teatrului Național din Cluj, vă rog să reluați și să dezvoltați ideea, în raport cu proiectele și perspectivele acestuia.

— Locul teatrelor naționale în teatrul românesc este o problemă care mă preocupă de multă vreme ; am avut prilejul să lucrez în trei dintre cele patru „Naționale" ale țării. Teoretic, aceste instituții de artă ar trebui să se afle în fruntea mișcării teatrale, să-i imprime un înalt nivel de concepție și de cultură și să-i confere strălucirea inegalabilelor valori actoricești pe care le posedă. În realitate, lucrurile nu stau chiar așa : cu toate realizările de ținută și de prestigiu pe care, incontestabil, le obțin, cu momentele de virtuozitate interpretativă la care se ridică, în mai toate spectacolele, unul sau altul dintre actori (mai ales cei din pleiada Naționalului bucureștean), multe colective mai mici și

www.cimec.ro

inițial mai modest alcătuite s-au impus mai puternic și mai unitar în configurația teatrului nostru. Aceste colective și-au găsit o personalitate, au afirmat niște idei noi, trăiesc o viață artistică mai bogată, mai pasionantă și mai atractivă. Asta s-a întîmplat, cred, pentru că atît cei care gîndesc și direcționează, dinăuntru, teatrele naționale, cît și presa, nu au raportat totdeauna activitatea concretă a scenelor — spectacolul — la importanța instituției, la demnitatea ei artistică și la potențialul ei. Așa cum Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", Teatrul de Comedie, Teatrul Mic au izbutit să-și cucerească un chip propriu, o personalitate de neconfundat, așa trebuie să se petreacă lucrurile și cu teatrele naționale. Ele sînt acelea care au datoria să aducă pe scenă marile idei filozofice de care este străbătută dramaturgia națională și universală. Un teatru național trebuie să fie oricînd capabil să susțină marele repertoriu clasic și contemporan. Aici trăiesc — trebuie să trăiască! — eroii cei mai reprezentativi pe care teatrul și i-a extras din zbuciumata istorie a omenirii — de la eroii tragediei antice la cei ai comediei clasice franceze, de la universul shakespearean și pînă la tot ce se scrie astăzi mai însemnat în lume. De altfel, ceea ce spun acum nu este un lucru nou: de cîte ori un teatru național a mers bine, el și-a folosit în acest fel marii actori. În acest spirit va fi deci gîndită munca la teatrul din Cluj. Nu e vorba de un deziderat, ci de o obligație impusă de stadiul actual al mișcării teatrale românești.

— *Cum apreciați Naționalul clujean, în momentul de față? Este el pregătit pentru o asemenea ambițioasă încercare?*

— Am lucrat în colectivul său, ca regizor, timp de o stagiune, și am ajuns să-l cunosc destul de bine. Cred că teatrul are un potențial ridicat. Există aici un mănunchi de actori excelenți: maestrul Șt. Braborescu, actrițele Magda Tîlvan, Maria Cupcea, Silvia Popovici, Silvia Ghelan, Melania Ursu, Ligia Moga, actorii Al. Marius, Aurel Giurumia, Gh. Nuțescu, Al. Munte, G. Mottoi și alții. Uneori însă asemenea talente au trebuit să se bizuie doar pe propriile lor daruri, n-au fost îndrumate și nu li s-a impus o evoluție. Colectivul nu are o compoziție „pe genuri" îndeajuns de bine alcătuită. Aducerea cadrelor în teatru nu a fost totdeauna judicios chibzuită. S-a lucrat uneori fără perspectivă, de la o montare la alta, făcîndu-se concesii, din slăbiciune, dorințelor sau capriciilor unor actori sau regizori. Din această pricină, de-a lungul anilor, destule spectacole n-au reușit să atragă atenția excelentului public al orașului. În ultima stagiune, de pildă, au existat și unele montări care nu aveau ce căuta pe această scenă. Colectivul a fost luni de zile ocupat cu o „mare montare": *Pe o gură de rai* — spectacol festivist, reprezentat apoi, evident, abia de cîteva ori. *Omul cu mîrțoaga* nu a fost bine realizat. În spectacole ca *Fizicienii*, *Ondine*, *Fii cuminte*, *Cristofor!*, actori ca Aurel Giurumia, G. Mottoi, Silvia Ghelan au dat măsura talentului lor; dacă ar fi fost însă concepute și finisate cu toată exigența, aceste spectacole aveau datele să se ridice la înălțimea unor creații. Un pas mai departe mi se pare că au realizat actorii în *Constructorul Solness* și *Nimic nu se pierde, dragul meu* — montări care au constituit centrul de greutate al stagiunii. Pe viitor, însă, nu vom mai admite cu nici un chip spectacole „oscilante"; desigur, nu toate se pot ridica pe culmi, dar toate pot fi îngrijit lucrate, atent finisate.

— *Cu ce va începe această nouă etapă a evoluției teatrului?*

— Cu împrospătarea și completarea colectivului regizoral și actoricesc. Aducerea unor oameni noi are rolul nu atît de a produce o schimbare, cît de a îngădui o regrupare, o reconfigurare și o înnoire, în așa fel încît fiecare să fie pus în situația de a scoate la lumină tot ce e mai valoros în posibilitățile sale. Văd acest proces cam în felul în care acționează (în cunoscuta și elementara experiență de fizică) un magnet, așezat sub o foaie de hîrtie pe care se găsește pilitură de fier: îndată, ca după un desen dinainte conturat, fiecare particulă se grăbește să-și ocupe locul cuvenit, realizîndu-se o miraculoasă ordonare. Vom aduce în colectiv (în calitate de colaboratori, pe care am dori să-i putem socoti permanenți) cîțiva dintre cei mai buni regizori, care și-au dovedit aptitudinile în munca cu actorii — regizori de temperamente și formații diferite, toți însă în măsură să contribuie la înnoirea stilului de joc, la întinerirea facturii spectacolului. Ne vom îmbogăți colectivul și cu actori în plină maturitate a talentului, și cu foarte tineri absolvenți ai Institutului, de genuri cît mai diverse, așa încît să dispunem de o paletă completă — la nevoie, aducînd în reprezentație orice actor ce se va dovedi necesar unui anume spectacol. Tot atît de important e și cadrul plastic al spectacolului. Avem doi

www.cimec.ro

scenografi foarte talentați — Mircea Matcaboji și T. Th. Ciupe, cărora li se poate cere și mai mult, stimulîndu-i să-și reînnoiască mijloacele. Am început să lucrăm și cu colaboratori de mare prestigiu — Jules Perahim și Tody Constantinescu —, la decorurile pentru *Romeo și Julieta* și, respectiv, pentru *Ifigenia în Aulida*.

Toate aceste acțiuni n-au însă scopul unei afirmări spectaculoase ; nici nu e o treabă care poate fi realizată într-o stagiune. E vorba de un efort de durată, de multă răbdare : lucrurile trebuie văzute în perspectivă. S-a spus de multe ori — și am spus-o și eu — că principala frînă în evoluția teatrelor naționale este stilul vechi de joc, exterior și declamatoriu. Ceea ce urmărim să obținem (lucrul se face în toate teatrele serioase) este o transformare lăuntrică a actorului, în sensul dezvoltării tuturor calităților sale intelectuale, a imaginației. Marile texte pe care le va rosti trebuie căptușite de viață ; asta cere un aliaj de gîndire și sensibilitate, de forță și poezie, cere experiență de viață filtrată prin gîndire. Nu întîmplător vom face apel la anumiți regizori, deși tineri regizori talentați sînt mai mulți : vrem să nu sărim peste etape, ci să păstrăm tot timpul echilibrul și măsura, să nu riscăm, în goana după modern, eclipse ale bunului-gust. Ar fi absurd să condensăm într-o trecere bruscă — fatal formală, forțată, exterioară — ceea ce trebuie să fie un proces de evoluție în timp.

Acelorași obiective le servește și înființarea studioului experimental, care se va deschide la începutul stagiunii. Sîntem foarte hotărîți ca acest studio să nu aibă caracterul unui apendice al teatrului, unde să joace actori nefolosiți pe scena principală, sau unde să se monteze piese ce n-ar putea fi montate acolo (astfel de piese nici nu există pentru noi ; ce considerăm că trebuie să aducem în fața publicului, vom pune în scenă). Studioul va fi inaugurat cu un spectacol de versuri din poezia românească. A doua sa manifestare va avea un caracter mai neobișnuit : vom încerca să înscenăm pagini de proză din marea literatură, *nedramatizate*. Se vor face aici exerciții comparate : vom lăsa actorul să lucreze singur, cu propriile sale mijloace ; apoi vom crea momentul fără actor, folosind celelalte arte ce compun spectacolul — sonorizare, lumini, cadru plastic. La sfîrșit, le vom îmbina. Astfel de studii sînt de natură să stimuleze foarte puternic imaginația actorului și să-i dea de gîndit asupra raporturilor dintre arta interpretativă și artele complementare.

Munca de cristalizare și profilare a unui teatru este, într-adevăr, o întreprindere ambițioasă, destul de vastă și de multilaterală. Ea nu-i vizează numai pe unii ; toată suflarea colectivului trebuie să se simtă angrenată și responsabilă. Ca să subliniem faptul că avem în vedere o muncă de gîndire colectivă, am reorganizat consiliul artistic (care funcționa destul de formal), apelînd la valorile cele mai importante ale teatrului, la oamenii cei mai pasionați. Rolul și răspunderile acestui consiliu vor spori mult. El va avea misiunea să supravegheze desăvîrșirea spectacolelor, oprind aducerea la public a tot ce nu corespunde unei înalte exigențe, va fi solicitat să contribuie la orientarea repertoriului de perspectivă, printr-o informare bogată, prin propuneri de piese. Și secretariatului literar îi vom cere mai mult, atît pe această linie a atribuțiilor sale — de centru documentar (organizarea informăriii asupra teatrului în lume, descoperirea pieselor interesante), cît și în ce privește propaganda artistică.

— În ce fel se conturează stagiunea ? Va izbuti ea, întrucîtva, să ofere o imagine sugestivă asupra viitoarei personalități a teatrului ?

— Principalul ei merit va fi acela de a nu face nici o concesie piesuțelor, comediuțelor și altor diminutive — cărora, de altfel, le-am închis definitiv orice poartă. Tragedie, dramă sau comedie, piesa pe care o vom monta va fi de certă calitate intelectuală. Asta nu înseamnă că teatrul va avea un profil rigid ; vor fi piese foarte diferite, lucrate de creatori cu personalități extrem de diferențiate ; prin imaginea pe care o vor compune împreună, ele vor demonstra forța și varietatea unui teatru realist.

Repertoriul nu este încă pe deplin cristalizat ; ceea ce spun acum sînt doar cîteva direcții ale sale.

Ne preocupă în primul rînd dramaturgia românească. În spiritul criteriilor despre care am vorbit, rezolvarea acestei probleme este cea mai importantă ; de aceea, nici nu ne vom pripi cu alegerea, ca să nu ajungem apoi la soluții de compromis.

Stagiunea se va deschide cu piesa Ecaterinei Oproiu — *Nu sînt turnul Eiffel*, aflată de mai multă vreme în repetiție. E un text cu multe virtuți, subtil și plin de vervă, care va suscita un foarte mare interes în rîndurile publicului studențesc și în general al tineretului orașului. Mai jucăm *Nimic nu se pierde, dragul meu*, de Ionel

www.cimec.ro

Hristea, a cărei premieră a avut loc la sfîrșitul stagiunii și este deci departe de a-și fi epuizat interesul în fața spectatorilor. Între timp, ne vom continua colaborarea începută cu mai mulți dramaturgi ; în acest an teatral (și sperăm s-o facem în jurul lui 1 ianuarie) trebuie să aducem în lumina scenei o piesă de actualitate cu rezonanțe grave. Din repertoriul clasic, vom alege o piesă de Blaga, a cărui operă teatrul o restudiază în prezent cu aplicație.

Sîntem foarte conștienți că teatrul este din ce în ce mai mult, în lume, un for de dezbatere a problemelor arzătoare ale omenirii și că publicul simte nevoia să găsească aici opera contemporană de largă respirație din dramaturgia universală, care să-i ofere un punct de vedere corespunzător gîndirii filozofice marxiste, ajutîndu-l în același timp să-și precizeze propria sa poziție, să-i desăvîrșească educația socialistă. De aceea, spuneam că repertoriul nostru nu este nici complet, nici definitiv.

Lucruri mai precise pot spune despre marele repertoriu clasic, deoarece piesele pe care ni le-am ales pentru această stagiune — *Ifigenia în Aulida* de Euripide și *Romeo și Julieta* de Shakespeare — sînt de-acum în repetiție. *Ifigenia* va fi, în intenția noastră, un spectacol de măreție și noblețe ; urmărim să atingem elevația pe care montările de tragedie antică o caută, de cîtva timp, în diferite stiluri. Vom folosi măști și o parte din corul Operei, „muzicalizînd" și creînd un fel de atmosferă sonoră, pentru a ridica astfel și interpretarea pînă la forța muzicii. Poate că, spre sfîrșitul stagiunii, vom putea prezenta piesa în decorul natural, de piatră, al Cetății vechi a orașului — căci problema unor astfel de mari reprezentații în aer liber, inspirate din cea mai veche tradiție de teatru, e încă deschisă. *Romeo și Julieta* e gîndit ca un spectacol violent și încărcat de tensiune, pe care îl voim vibrant ca o lamă de spadă. În concepția mea și a scenografului Jules Perahim, tragedia shakespeareană este o piesă a piedicilor ; lanțul acesta al opreliștilor nu face decît să amplifice pasiunile inițiale, într-un incalculabil lanț de consecințe ; fioroșii spadasini care se ucid cu atîta ușurință unii pe alții sînt niște tineri energici și zvăpăiați, trăind într-un climat în care viața insului n-are nici un preț ; ei sînt victime ale unor împrejurări pe care nu ei le-au creat. Cred că piesa se înnoadă astfel mai strîns și se apropie atît de optica publicului de azi, cît și de cea a lui Shakespeare, care o vedea reprezentată (o spune în prolog) în două ore. Decorul lui Jules Perahim materializează foarte exact această viziune, avînd eleganța și poezia impuse de text, dar creînd, în același timp, sentimentul implacabilului...

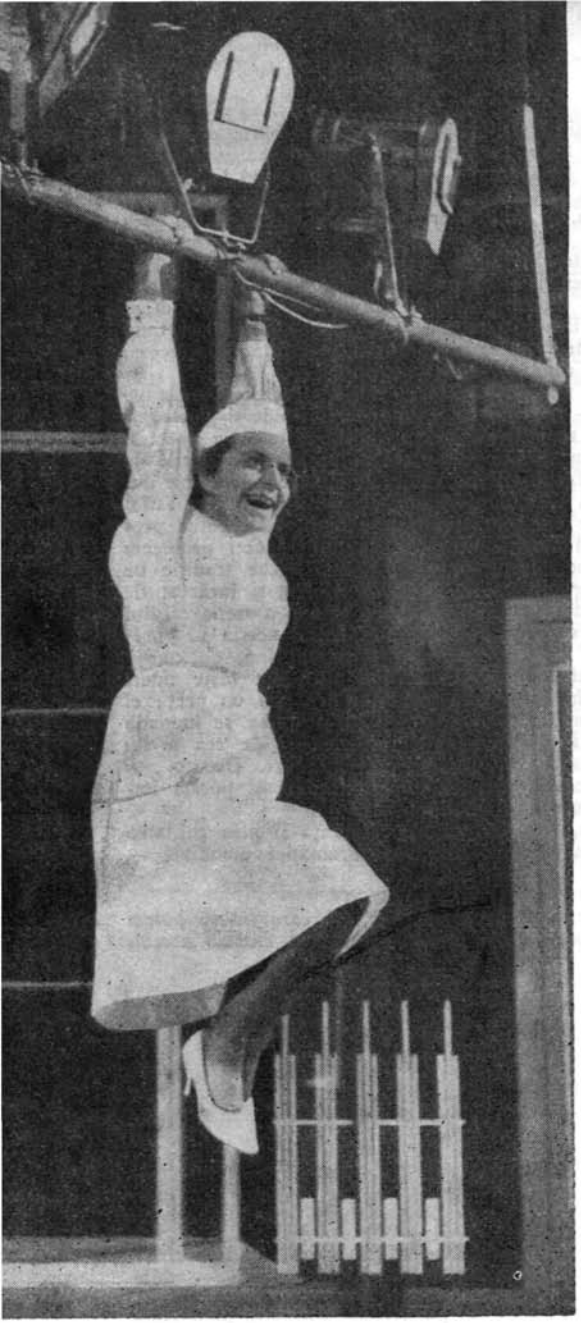
Vom juca, desigur, și comedii pe care, prin bogăția de substanță și prin calitatea literară, le putem socoti ca făcînd parte din tezaurul literaturii dramatice mondiale — de pildă, *Androcles și leul* de G. B. Shaw.

— Deci, un program exigent și cult, bogat în perspective, pe care nu vă putem ura decît să-l înfăptuiți. În ceea ce ne privește, vom urmări consecvent etapele acestui proces de evoluție.

Bacău

De mai mulți ani, teatrul din Bacău duce, în oarecare anonimat, o activitate destul de modestă, în care s-au ivit, din cînd în cînd, ambiții mai înalte. Ne amintim de o serie de spectacole prezentate în urmă cu doi ani, între care se numărau *Montserrat, Don Carlos, Avarul ;* cîțiva actori cu experiență și un mănunchi de tineri talentați anunțau, chiar în acele reușite parțiale, perspectivele unui teatru cu o configurație cam incertă. S-au jucat apoi *Ulaicu-Vodă* și *Plicul* de Rebreanu ; am văzut o încercare originală — chiar dacă contradictorie — cu *Pescărușul* de Cehov și un frumos spectacol impregnat de poezie cu *Noaptea regilor* de Shakespeare. La începutul stagiunii trecute, nutream pentru teatrul din Bacău speranțe mari și întemeiate : se părea că el a izbutit să ajungă, cu ultima premieră, la un nivel de armonie, echilibru și bun-gust de pe care să se afirme în mișcarea teatrală. Din

www.cimec.ro



Liliana Rusu (d-ra doctor Mathilde von Zahndt) în „Fizicienii" de Fr. Dürrenmatt

păcate, lucrul acesta nu s-a întîmplat: teatrul a avut o stagiune slabă, care a însemnat, din multe puncte de vedere, un regres.

Privit ca o listă de titluri, repertoriul nu spune prea mult despre acest an teatral. S-au jucat, la început, *Milionara* de Shaw — idee inspirată de succesul bucureștean, dar nefundamentată, în raport cu operele reprezentative ale scînteietorului dramaturg, încă necunoscute publicului orașului — și *Tartuffe* de Molière — restructurare a unui spectacol mai vechi. Apoi, piesa unui autor local, Ion Ghelu Destelnica, *Ceartă în familie*. Un moment mai însemnat l-a constituit pentru teatru montarea *Fizicienilor* lui Dürrenmatt; așa cum era firesc, prima încercare de a ataca un text atît de complex din marele repertoriu contemporan s-a soldat cu un spectacol cu merite și neîmpliniri, insuficient de riguros structurat, dar avînd calitatea de a deschide drumul spre dezbaterea marilor probleme ale actualității. Ceea ce s-a petrecut însă apoi rămîne aproape de neînțeles: renunțîndu-se, în numele unor considerente extraartistice, la propria platformă (și introducîndu-se, într-un repertoriu și așa eclectic, arbitrariul), s-a montat *Căsnicia nu-i o joacă* de I. D. Șerban — comedioară submediocră, cu o morală... moralizatoare extrem de șubredă și de îndoielnică. Un astfel de spectacol în cîteva personaje, care „nu pune probleme" nici regiei și nici actorilor, ușor de ambalat pentru deplasări necostisitoare, aparent inofensiv, a coborît considerabil, cu cele 100 de reprezentații ale sale, ștacheta calității. Montarea *Comediei zorilor* — piesă de tinerețe a lui Mircea Ștefănescu, de mult depășită de scrierile sale de maturitate — n-a fost de natură să îndrepte situația: dezinvoltura vag boemă, conflictul sentimental mărunt și tenta melodramatică a textului justifică prea puțin reprezentarea sa astăzi; tot ceea ce se petrece pe scenă este prea desuet pentru a amuza efectiv publicul, pentru a-i fi inteligibil. Încercînd să-i insufle o anumită vitalitate, regia (I. Gh. Russu) a îngroșat fiecare contur, creînd și un tablou „de operetă" și îndrumînd interpreții — foarte tineri și foarte neexperimentați — spre un joc de factură veche, cît se poate de stînjenitor.

Purtînd un asemenea balast, partea a doua a stagiunii cuprinde, e drept, și timide încercări de redresare. Este vorba, în primul rînd, de spectacolul cu *Ifigenia în Taurida* de Goethe — primă experiență de regie a actorului Ion Buleandră —, conceput și lucrat în condiții de studio și trecut pe scenă pentru verificare în fața

www.cimec.ro

Sică B. Nicolae (Pilade), Ion Buleandră (Oreste) și Kitty Stroescu (Ifigenia) în „Ifigenia în Taurida" de Goethe

publicului. Cei cinci actori angrenați în acest exercițiu au întreprins o muncă dificilă de familiarizare cu textul în versuri, și rezultatele sînt demne de apreciat. Spectacolul se înfățișează ca un studiu atent și clar, realizat cu acuratețe, în care descifrarea nobilelor idei umaniste este urmărită de pe o consecventă poziție actuală. Kitty Stroescu (Ifigenia) joacă vibrant și în același timp sobru, cu un patetism de bună calitate, construindu-și eroina într-un dublu registru de noblețe morală și sensibilitate. Ion Buleandră (Oreste) e tumultuos, dramatic, fără false reticențe și rigidități. Foarte tînărul Sică B. Nicolae (Pilade) anunță aptitudini pentru interpretare logică, just gradată, bazată pe ritmul interior al textului ; el are și o voce plăcută, asupra căreia merită să lucreze. Cele cîteva scăpări diletante, în conducerea gestului și mișcării, în armonizarea imaginii scenice cu stilul de joc — firești pentru un astfel de început —, nu micșorează importanța reprezentației ca fapt de cultură menit să îndrepte teatrul spre marile partituri ale repertoriului clasic.

Ultima premieră a stagiunii, *Sonet pentru o păpușă* (regia I. Gh. Russu), ar fi fost un prilej foarte nimerit pentru a afirma o poziție proprie în dezbaterea asupra problemelor dramaturgiei românești. Spectacolul nu are însă o idee regizorală limpede ; el trăiește prin anumite momente (în care echipa de comedie — M. Rozeanu, Puiu Burnea, Fl. Gheuca, V. Florescu — se cheltuiește cu abnegație), prin decorul amuzant și costumele de-a dreptul năstrușnice (semnate de un grafician care manifestă consecvente înclinații pentru scenografie — Benedict Gănescu. Oare va găsi el curînd regizorul cu care să aibă corespondențe de temperament artistic și de formație ?) Dar întreg caruselul dement al acestor situații hiperbolă trebuie să se desfășoare în jurul unui Piticescu foarte deștept, foarte inventiv, foarte plin de umor, capabil să țină situația în mînă și s-o conducă după placul lui ; or, acțiunile interpretului sînt dezarticulate, rămîn simple acțiuni „în sine" ; regia n-a imprimat suitei lor coerență logică. Nu lipsit de un anume soi de farmec și de degajare, actorul (Constantin Coșa) joacă exterior, fără subtilitate ; aceasta răpește spectacolului foarte mult din forța sa ofensivă, ducîndu-l, în anumite scene, în ciuda textului chiar, spre un haz gratuit. Este surprinzător să constați cum aceleași replici care, pe scena studioului Teatrului „Nottara", aveau o violență polemică și semnificații politice

www.cimec.ro

indiscutabile, se micşorează şi se subţiază uneori pînă la a nu mai însemna aproape nimic, pentru că ritmul forţat nu mai lasă timp actorilor să caute, dincolo de gest şi cuvînt disparat, o semnificaţie, creînd senzaţia că „nu mai e loc" pentru gîndire.

* * *

În orice teatru se poate întîmpla ca un spectacol să fie neizbutit sau chiar o stagiune să fie mai slabă. Important este doar ca, întotdeauna, colectivul să descifreze cauza insuccesului şi să ştie să-l înlăture ; un şir de nereuşite acceptate, întîi cu resemnare şi apoi cu dezinvoltură, constituie însă o primejdie reală : optica echipei se schimbă, actorii se obişnuiesc cu mediocritatea, publicul îşi pierde interesul pentru instituţie ; din aproape în aproape, manifestările scenei respective se degradează pînă la a ieşi din sfera artei. Sîntem bucuroşi să putem spune că, la Bacău, acest proces a fost oprit cu energie. (Mai bine mai tîrziu...) La sfîrşitul unei stagiuni al cărei caracter alarmant constă nu într-unul sau într-altul din spectacolele mediocre sau de-a dreptul proaste, ci în coborîrea nivelului general, în infiltrarea unui stil de improvizaţie comercială, în recrudescenţe ale prostului-gust, în fruntea teatrului a fost numit unul dintre cei mai talentaţi actori ai săi, legat prin ani de activitate de destinele acestei scene : Ion Buleandră. Misiunea sa nu este uşoară. Căci inconsecvenţele acumulate în ultimul timp nu sînt întîmplătoare, ci sînt rezultatul lipsei de perspectivă şi de criterii, manifestată mai multă vreme în conducerea teatrului. Trupa, descompletată, se sprijină pe un nucleu restrîns de actori ajunşi la maturitatea talentului (artistul emerit I. Niculescu-Brună, Kitty Stroescu, Liliana Rusu, Gh. Musceleanu, M Rozeanu etc.) şi pe cîţiva absolvenţi aflaţi încă în stadiul de făgăduinţe. Teatrul nu are regizorul capabil să-i traseze, cu înţelepciune şi conform unor criterii ferme, un program de dezvoltare. În jurul instituţiei nu există creat un curent de interes care să-i asigure sprijinul unor colaboratori înzestraţi. Este deci firesc ca noul director să-şi înceapă munca căutînd cîteva puncte de reper şi străduindu-se, în primul rînd, să construiască în teatru o atmosferă propice efortului necesar. „Nu putem sconta un succes imediat" — spune el, pe bună dreptate. „La noi nu se pune acum problema să montăm de îndată trei spectacole mari, care să cheme spre scena noastră toate privirile ; trebuie să realizăm întîi acea parte invizibilă a muncii — temelia ce sprijină orice edificiu. Pentru asta trebuie schimbată o anumită mentalitate. Părerea mea e că principalul viciu care a minat munca noastră a fost gîndirea administrativ-contabilă ; ea nu planifica încasările şi spectacolele în funcţie de obiectivele artistice, ci... viceversa. Trebuie în mod lucid şi hotărît să ştim să ne asumăm un risc artistic şi, pe de altă parte, să muncim ordonat şi serios, chiar încet, ca să izbutim. Avem pentru ce s-o facem, căci publicul nostru este foarte bun ; într-o anumită măsură, trebuie însă să-l recîştigăm, să-i captăm din nou atenţia şi interesul. Pe de o parte, nu e greu ; chiar am senzaţia că publicul atîta aşteaptă : să-i dăm prilejul — căci întotdeauna (deşi cîteodată nici n-am meritat-o) a dovedit bunăvoinţă faţă de noi. Dar munca aceasta trebuie s-o începem dinăuntru, din colectiv : anumite succese facile, foarte îndoielnice, au încurajat automulţumirea şi un fel de mediocritate agresivă".

Evident, spectacole cum sînt *Căsnicia nu-i o joacă* sau *Comedia zorilor*, în care joacă actori foarte tineri, unii aflaţi la primul rol, nu sînt de natură să le creeze acestora concepţia cea mai înaltă despre nobila demnitate a profesiei căreia i s-au dedicat. Pe calităţile lor încă fragile, neconsolidate, crusta de ticuri, „cîrlige" şi proaste deprinderi ale unei maniere de joc învechite se poate prinde foarte repede, deformîndu-i. De pe acum, o tendinţă de acest fel se face simţită la unii dintre ei. Discutăm, deci, despre problemele trupei. „Avem un colectiv mic — spune I. Buleandră — şi, ca atare, nu ne putem permite să lăsăm vreun om să se piardă. Dacă e să vorbim sincer, în stagiunea care a trecut, singurul dintre noi care a realizat cu adevărat un rol a fost Liliana Rusu, în *Fizicienii*. Avem şi actori care nu au avut de mult prilejul să-şi manifeste personalitatea şi talentul. Vrem să restudiem fiecare actor ca pe un «caz» ; de pildă, va trebui distribuită mai des şi mai pe măsura posibilităţilor ei o actriţă înzestrată cu multă fineţe a mijloacelor, cum e Vera Olănescu ; trebuie să cultivăm mai atent calităţile insuficient relevate ale Loriei Cambos ; să cerem mai mult de la un actor ca Mircea Isăcescu, pe care atmosfera cam comodă şi cam neglijentă din jur (şi nu e numai cazul lui) l-a făcut să se mulţumească cu mai puţin decît poate da. Vom aduce şi oameni noi, însă îi vom alege cu mai multă exigenţă. Dar tot ce am spus pînă acum despre folosirea actorilor nu înseamnă deloc că distribuţiile nu se vor alcătui după criterii ferme. Mi se pare esenţial ca fiecare rol să fie cît mai bine

www.cimec.ro

Puiu Burnea (Făiniță) și Constantin Coșa (Piticescu) în „Sonet pentru o păpușă" de Sergiu Fărcășan

servit ; aici nu are ce căuta ideea unei «echilibrări» administrative.

Mult mai complicată este pentru noi problema regiei. Pentru tot ce vrem să facem în dezvoltarea actorilor, avem nevoie de sprijinul unor regizori exigenți și formați. Ne-am asigurat, pentru un spectacol pe care-l pregătim acum, pe cel al lui Vlad Mugur. La toamnă vom încerca să cîștigăm pentru cauza noastră pe David Esrig, pe Crin Teodorescu, pe Dinu Cernescu. Talentul și fantezia lor ne-ar putea aduce mult. Dar cu asta încă nu vom fi rezolvat marea problemă a unui regizor animator al nostru...".

Încercăm să descifrăm împreună viitoarea orientare de repertoriu, atît de însemnată pentru saltul proiectat. „Există în trecutul teatrului o preocupare care trebuie continuată ?" — întreb. Mi se răspunde : „Nu fac parte dintre cei care consideră că orice scenă poate avea, în momentul de față, un profil propriu, de neconfundat. Totuși, există în fiecare colectiv de creatori o idee care agită spiritele, o problemă — poate e pretențios s-o numim filozofică — asupra căreia simte nevoia să se exprime. Dacă alăturăm piese atît de diferite ca *Montserrat, Don Carlos, Vlaicu-Vodă, Fizicienii, Ifigenia,* o să observăm că ele se leagă, într-un fel, de ideea mare a responsabilității conducătorului sau omului de geniu în fața poporului, a raporturilor conducător-mase, gest-consecințe, răspundere-libertate. Am vrea să continuăm această idee. Legat de ea, unul din momentele însemnate ale dezvoltării noastre, pe care-l vom aborda ceva mai tîrziu, cînd vom fi pregătiți pentru asta, va fi *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt. O etapă mai îndepărtată, încă un vis, va fi să montăm *Macbeth,* care ar încununa ideea acestui ciclu ; dar poate că pînă atunci vor trece doi-trei ani. Deocamdată, am încercat să conturăm repertoriul imediat : vom juca, din dramaturgia românească, *Simple coincidențe* de Paul Everac, un spectacol Alecsandri (poate *Despot-Vodă,* poate *Cetatea Neamțului) ;* apoi, un Brecht *(Domnul Puntila)* și *Ciinele grădinarului* de Lope de Vega. La începutul stagiunii se va juca *Anna Christie* de O'Neill, pe care o repetăm de mai multă vreme — căci nu ne putem unilateraliza. Toate acestea nu reprezintă încă un program complet : trebuie să ținem seama și de forțele ce vor mai veni în teatru. Și secretariatul literar va avea un cuvînt mai greu de spus, căci de aci încolo rolul său în conturarea repertoriului va fi mai mare. Lucrul de care sîntem însă siguri este că vom renunța la concesii de orice fel făcute prostului-gust. Ținînd seama de stadiul actual al mișcării noastre teatrale, n-avem nici un motiv să ne plasăm singuri în afara ei".

Aceste preocupări ale noului director și ale celei mai înaintate părți a echipei sînt comune mai multor colective ale teatrelor din regiuni. Stagiunea încheiată a afirmat că teatrul românesc a pășit într-o etapă de maturitate, că el dispune de resursele necesare pentru a ridica pe o nouă treaptă de exigență fiecare dintre trupele ce-l compun. Intențiile și proiectele cu care se deschide stagiunea reprezintă un prim pas către aceasta.

Ileana Popovici

www.cimec.ro

Piatra Neamț

Nu de mult, în circumstanțe destul de ingrate — la sfîrșit de stagiune și după un turneu obositor, în deplasare pe o scenă în aer liber și deci în condiții de acustică, iluminare și montare departe de cele ideale —, am urmărit la Bacău două dintre spectacolele Teatrului din Piatra-Neamț, premiere ale trecutei stagiuni: *Fii cuminte, Cristofor!* și *Stația de autobuz*. Fără a purta semnele excepționalului, ale faptului de artă deosebit (așa cum, după părerea mea, este cazul cu spectacolul prezentat de același teatru în decadă, *Nu sînt Turnul Eiffel*), cele două reprezentații cîștigau totuși adeziunea caldă a publicului, impuneau prin autenticitatea valorilor teatrale promovate, prin ținuta profesională a spectacolului. Aplauzele cu care publicul mulțumea, la sfîrșitul reprezentației, actorilor Ileana Stana Ionescu (Anca-Emma și Cherry), Ștefan Radof (Cristofor și Virgil), C. Voicescu (Stambuliu și Gerald), Mariella Petrescu (Elma), Adria Pamfil-Almăjan (Doamna Sava), Cătălina Murgea (Grace) și Gh. Popa-Mijea (Șeriful), realizatorii unor convingătoare portrete scenice, se adresau, fără îndoială, și regizorilor (Cornel Todea și Ion Cojar) și scenografilor (Lucu Andreescu și Mihai Mădescu); ele aveau în vedere însă și o altă adresă, mai generală: *concepția de teatru* care se citea la baza celor două reprezentații, concepție pe care spectatorul o intuia și față de care își declara astfel adeziunea.

Există un „ce" comun tuturor spectacolelor pe care le-am văzut la Piatra-Neamț și în trecuta stagiune (în afara celor trei mai sus menționate): *Steaua fără nume* (regia Gh. Jora, scenografia Mihai Mădescu); *Căsătoria silită* și *Farsa jupînului Pathelin* (regia și scenografia Gabriel Negri), ca și în cele anterioare. Îl intuia, cred, foarte just cineva, spunînd: „La Piatra se face meserie serioasă. Simți că actorii se respectă și respectă spectatorul. Simți cum fiecare om și fiecare lucru de pe scenă respectă *spectacolul...*" Într-adevăr, oricare spectacol — mai bun sau mai slab — se menține în zona seriozității profesionale și a unei exigențe care cu greu (și rarisim) pot tolera autodemonstrarea, maniera învechită de joc, retorismul actoricesc și regizoral, gratuitățile și dizarmoniile în imaginea scenică. Criterii sigure de gust și orientare teatrală, o exigență a conducerii artistice, care funcționează eficient și nu încurajează cocoloșeala și tămîierea reciprocă, par a asigura punerea în practică a acestor comandamente de bază.

Foarte tînăr — nici cinci ani vechime, dar deja la a 30-a premieră — și, să nu uităm, situat într-un orășel capitală de raion, fără o tradiție de teatru stabil și de cultură a spectacolului, teatrul din Piatra-Neamț a reușit să se păstreze, în toți acești ani, în atenția actualității noastre teatrale. Nu prin acțiuni foarte spectaculoase și temerități peste măsura posibilităților sale, ci prin realismul cu care a știut să urmărească consecvent o orientare artistică proprie, prin ținuta de cultură pe care și-a impus-o. Desigur, nu avem de-a face cu un teatru mare, care și-a dobîndit un profil distinct, sau măcar cu un teatru avînd asemenea perspective cert limpezite. Asistăm, de fapt, la Piatra-Neamț la o experiență deosebit de interesantă. Este experiența care ne dovedește încă o dată că se poate face teatru de calitate și de factură modernă, acolo unde știm ce să cerem de la spectacol; o experiență care ne arată că greutățile de tot felul pot fi învinse (sau măcar ocolite) atunci cînd o gîndire teatrală cultă și exigentă orientează bunul mers al instituției teatrale.

Opțiunile teatrului din Piatra-Neamț merg cu precădere către dramaturgia secolului nostru, făcînd din piesa românească centrul de greutate al repertoriului (peste 70% din titlurile ultimelor patru stagiuni: Baranga, Dorian, Lucia Demetrius, Mirodan, dar și G. M. Zamfirescu, Gh. Ciprian, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian). Rar, foarte rar, cîte o piesă aparținînd repertoriului clasic, dar nu celui al marilor capodopere, ci zonei mai ușor abordabile, care se pretează mai lesne unui exercițiu de stil (*Jocul dragostei și al întîmplării, Casa cu două intrări, Căsătoria silită* și *Farsa jupînului Pathelin*). În fiecare an, un spectacol pentru copii; în fiecare an, un spectacol cu caracter agitatoric, de obicei un montaj, legat de cele mai importante sarcini politice ale actualității. (În stagiunea 1964-65 un „Spec-

www.cimec.ro

Eugenia Dragomirescu (Ea) și Virgil Ogășanu (El) în „Nu sînt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu

tacol Creangă" — regia Gabriel Negri — și două spectacole agitatorice —*Poem pentru August 23* și *Chemarea viitorului* — semnate de Lucian Giurchescu și Ion Cojar.) Selecția textelor dovedește aproape întotdeauna o grijă deosebită pentru caracterul cert al valorii literar-dramatice promovate (nu vei întîlni aci nici una din acele comedioare ieftine, jucate prin alte părți sub semnul concesiei făcute gusturilor minore), un simț al teatralului, înțeles ca expresie a unei construcții gîndite pentru scenă și spectacol, o preferință pentru piesa simplă, ușor accesibilă și care-și dezvoltă ideile într-o formulă agreabilă. De aci, *unitatea* de repertoriu a teatrului, în ciuda varietății stilistice a unor piese ca *Nila toboșara*, *Băiatul din banca a doua*, *Orfeu în infern*, *Secunda 58*, *Domnișoara Nastasia* sau *Nu sînt Turnul Eiffel;* de aci, *acuratețea* de ansamblu a repertoriului, care nu cuprinde în cele patru stagiuni nici o piesă lipsită de ținută literară sau total depășită de timp.

Configurația repertoriului fiecărei stagiuni ține seama de necesitățile distribuirii variate a unei trupe teatrale tinere (nu sînt evitate piesele care pretind compoziții de vîrstă; mulți dintre tinerii actori le realizează cu depline reușite), de afinitatea și preferințele regizorilor. În fine, pentru fiecare stagiune, repertoriul are

www.cimec.ro

în vedere o „încercare a puterilor", spectacole de dificultate, cărora teatrul le afectează timp, grijă deosebită și mijloace materiale excepționale. Sînt spectacole care, în intenția teatrului, trebuie să depășească media obișnuită — și așa ridicată — a calității. Așa au fost, de-a lungul anilor, *Jocul dragostei și-al întîmplării, Băiatul din banca a doua, Menajeria de sticlă, Orfeu în infern* și, în trecuta stagiune, *Nu sînt Turnul Eiffel.*

În ceea ce privește realizarea spectacolului, teatrul s-a bazat pe o trupă permanent împrospătată de absolvenții care în fiecare an au venit pe scena pietreană, o trupă formată la școala unui teatru modern, ale cărei aptitudini s-a străduit să le dezvolte pe o astfel de linie. Respectul față de meserie, profesionalismul pe care teatrul pietrean a știut să le impună tinerilor în curs de formare, omogenitatea actoricească a reprezentației, remarcată de atîtea ori la Piatra-Neamț, sînt rodul baremului de calitate și stil impus *tuturor* actorilor (ce remarcabile exemple de reîmprospătare a mijloacelor și de adaptare la stilul spectacolului aduc actorii mai vîrstnici ai teatrului, Gh. Popa-Mijea și Sereda Varduca, sau o actriță de vîrstă medie — Adria Pamfil-Almăjan). Distribuirea masivă și foarte variată a actorilor e și ea un punct al programului teatrului. Doar cîteva exemple: Ileana Stana Ionescu a interpretat în trecuta stagiune rolurile Anca-Emma în piesa lui Aurel Baranga, Cherry în *Stația de autobuz*, Manți în *Nu sînt Turnul Eiffel*, Elvira în *Trei generații*, Concetta în *Mizerie și noblețe*. Virgil Ogășanu — rolul principal în *Farsa jupînului Pathelin*, Miroiu în *Steaua fără nume*, Stambuliu în *Fii cuminte, Cristofor !*, Pasquale în *Mizerie și noblețe*, El în *Nu sînt Turnul Eiffel*. Mariella Petrescu-Dorimena în *Căsătoria silită*, Mona în *Steaua fără nume*, Pepeniello în *Mizerie și noblețe*, Elma în *Stația de autobuz*. Ștefan Radof — Sganarelle în *Căsătoria silită*, Șeful gării în *Steaua fără nume*, Cristofor din piesa lui A. Baranga, Virgil în *Stația de autobuz*, Gaetano în *Mizerie și noblețe*.

În ceea ce privește munca de concepție a spectacolului, aceasta revine angajaților permanenți ai teatrului, regizorul Gabriel Negri și tînărul scenograf Mihai Mădescu (deja semnatar a nouă decoruri, dintre care cele la *Stația de autobuz*, *Steaua fără nume* și *Trei generații* dovedesc o maturitate a mijloacelor de expresie), dar mai ales colaboratorilor de înaltă calificare profesională, regizori și scenografi, pe care teatrul i-a solicitat. Regizorii Lucian Giurchescu, Cornel Todea, Ion Cojar și Gh. Jora, scenografii Sanda Mușatescu, Ion Popescu-Udrițe, Dan Nemțeanu, Mihai Tofan, Lucu Andreescu au semnat mai bine de jumătate din spectacolele pietrene. Politica aceasta înțeleaptă, de colaborare, care exclude improvizațiile — vai cîți secretari literari, directori de teatru, actori încearcă „marea cu degetul" făcînd regie ! — și care are aspecte dintre cele mai complexe (continuitatea colaborării, solicitarea unor regizori cu care foștii studenți au mai lucrat și în Institut, deci care cunosc posibilitățile fiecărui actor, lucrul pe echipe fixe, regizor-scenograf, sprijinul permanent acordat de regizorii colaboratori în problemele de repertoriu, dar și cu prilejul fiecărei noi premiere), a dat rezultate bune; ea a contribuit din plin la stabilirea acelui nivel calitativ permanent egal, la care se situează teatrul. Dezavantajele organizatorice ale sistemului — o planificare destul de incertă, în funcție de timpul liber al colaboratorului, unele amînări și tergiversări, poate un plus de cheltuieli — sînt însă răsplătite de bilanțul artistic. A privi cu dispreț o asemenea politică, mai ales în situația în care nu există regizori de calitate pentru toate scenele țării și cînd, repet, improvizațiile (arareori reușite) își fac loc, este cu totul nerealist. La ora actuală nu există nici un pericol ca vreunul dintre teatrele de provincie să se despersonalizeze prin aducerea unor colaboratori din teatrele mai bune ale Capitalei. Am fi foarte bucuroși dacă cele mai bune teatre bucureștene ar avea „filiale" de calitate în toată țara, dacă cei mai buni regizori bucureșteni ar da spectacole de egală valoare (și multe !) în provincie. Acel „mersi, așa știm și noi !", pe care Florian Potra, într-un articol din „Gazeta literară", îl atribuie corului teatrelor din Bîrlad, Botoșani, Pitești (prea seamănă cu povestea „oului lui Columb" !), l-am dori mai degrabă argumentat cu rezultate, cel puțin egale celor obținute la Piatra-Neamț. Dacă adăugăm la cele menționate efortul permanent de a-și menține realizările în cîmpul de atenție al

www.cimec.ro

criticii și oamenilor de teatru, felul inteligent în care își popularizează realizările (sau își escamotează neîmplinirile), felul cum se controlează permanent, solicitînd consultări de specialitate dinafara teatrului, înțelegem mai bine complexul de factori care au făcut ca experiența teatrului din Piatra-Neamț să fie cu interes urmărită. Și totuși, o anumită batere a pasului pe loc, o egalitate a teatrului cu el însuși (chiar dacă la un nivel superior față de alte scene), și mai ales incertitudinea perspectivelor teatrului nu pot fi trecute cu vederea. Din numărul mare de aspecte ale problemei, să încercăm să deslușim doar una, pare-mi-se fundamentală pentru acest teatru : cea a tînărului actor.

Mulți dintre cei mai buni actori ai tinerei generații au făcut primii pași pe scena profesională la Piatra-Neamț. După un stagiu mai scurt sau mai lung, actori ca Florin Piersic, Leopoldina Bălănuță, Gh. Popovici-Poenaru, Valentin Plătăreanu, Lucia Mureșan, Athena Zahariade, Dumitru Chesa, Iarina Demian, Vasile Ichim, Dumitru Stoica, Ioana Manolescu și Traian Stănescu (pentru a menționa doar cîțiva) au trecut în alte teatre (în majoritate în Capitală), unde au considerat că aptitudinile dovedite și verificate în spectacolele pietrene pot fi mai departe — și în mai bune condiții — dezvoltate. Nu discutăm aci dacă *toți* actorii plecați din Piatra-Neamț au găsit în alte colective întrebuințări pe măsura lor, dacă aceasta s-a făcut imediat sau a fost nevoie de ani de „tușă" (și ar fi destule exemple) ; nici relațiile care au existat în momentul plecării între cei ce părăseau scena pietreană și teatrul unde pînă atunci lucraseră (există întotdeauna cauze obiective pentru un transfer și motive întemeiate pentru a trînti o ușă). Să presupunem că actorii care au trecut prin teatrul pietrean leagă succesele lor de activitatea începută pe scena acestui teatru, păstrează amintirea plăcută a primilor pași făcuți în profesie la Piatra-Neamț, după cum teatrul se mîndrește cu succesele de azi ale celor ce altădată au jucat pe scena sa și care au lăsat aici cele mai bune amintiri. Problema este însă alta : aceea a rosturilor și perspectivei tea-

Mariella Petrescu (Mona), Sereda Varduca (Domnișoara Cucu) și Andrei Ionescu (Grig), într-o scenă din „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian

www.cimec.ro

Scenă din „Stația de autobuz" de William Inge

trului în condițiile unei fluctuații de cadre permanent aceeași : Institut-teatrul din Piatra-Neamț-București.

Dacă înțelegem instituția teatrală în complexitatea tuturor sarcinilor sale (și mi se pare că altfel nu se poate), dacă avem în vedere faptul că excelentele condiții create azi artistului dramatic cer și de la acesta un răspuns deplin conștient, un angajament responsabil față de soarta instituției teatrale unde lucrează, față de *colectivul* de muncă (cu totul altceva decît trupa altcîndva adunată laolaltă de capriciile contractului și ale constrîngerii economice capitaliste), față de sarcinile sociale ale profesiei sale — ne vine foarte greu să admitem ca vreunul din teatrele noastre să joace rol de „pepinieră", și cu atît mai puțin de „trambulină". Preluarea funcțiilor acestora (provizoriu, creșterea tineretului ce urmează în mod *obligatoriu* a fi transplantat în alt loc, acolo unde va trebui să se maturizeze, și, în celălalt caz, propulsarea individuală) apare în concepția unora ca scop unic al instituției teatrale. Cînd directorul teatrului din Piatra-Neamț semnala cu mîhnire și îngrijorare, într-un articol din „Scînteia"[1], această atitudine, el se referea atît la faptul că fluctuația de cadre lipsește teatrul de o perspectivă certă, îi creează daune materiale și morale, cît și la faptul că ea generează în interiorul teatrului o psihoză a căpătuielii individuale, străine unei instituții de artă, comuniste. Ce fel de viață colectivă poate exista acolo unde absolvenții de institut (sau cei care nu s-au împăcat cu alte teatre) caută de la bun început doar cele mai bune condiții pentru a fi cît mai repede remarcați de teatrele din Capitală, caută doar să-și facă o „carte de vizită" care să le permită, cu maximă urgență, să vireze către București ? Vedetismul și lipsa de răspundere, lipsa de disciplină artistică pot foarte ușor crește pe o asemenea bază și, chiar dacă ele nu sînt imediat depistabile în spectacol, macină încrederea și capacitatea creatoare a artistului. Se mai întîmplă însă ceva. Nu numai teatrul este văduvit de perspectiva creșterii sale, ci chiar fiecare actor în parte. Nepermițînd o planificare progresivă a repertoriului, fluctuația de cadre îm-

[1] I. Coman, „Cu ochii pe ușa care dă spre București", „Scînteia", 10 iunie 1965.

www.cimec.ro

piedică și creșterea profesională a actorului, care se poate face numai prin abordarea unor lucrări tot mai dificile, prin realizarea unor spectacole tot mai complexe. Ecourile care ne vin din Piatra-Neamț nu sînt dintre cele mai îmbucurătoare. O seamă de actori (și dintre cei care abia au o stagiune aici, dar și dintre cei cu activitate mai îndelungată) au în vedere angajamente în București sau aiurea. Nu este vorba de a-i opri prin mijloace administrative, ci de a desluși cauzele acestui proces și a împiedica permanentizarea lui. Articolul directorului din Piatra-Neamț semnala doar unele dintre ele — deficiențe ale legislației teatrale privind stagiul și concursul, racolajul și, în fine, deficiențe de educație ale tinerilor actori. Există însă și o altă serie de cauze, tot atît de importante, de care conducerea teatrului din Piatra-Neamț începe să fie conștientă. În dorința legitimă de a crea cele mai bune condiții de afirmare teatrului și fiecărui actor în parte, în dorința de a avea cel mai bun colectiv de tineret și de a atrage prin cointeresare absolvenții, s-a omis (sau s-a trecut în subsidiar) aspectul educativ al problemei. Fiecare tînăr actor trebuia făcut să înțeleagă, de la angajare, că avantajelor ce i se creează în teatru trebuie să le răspundă prin respectarea obligațiilor, datoriilor etice și profesionale față de instituția ce-i oferă cele mai bune condiții de afirmare (chiar dacă nu poate aduce la Piatra-Neamț aerul, publicul și atmosfera metropolei). Altfel, teatrul poate avea surpriza ca un actor venit din Institut în 1964 să plece din teatru în 1965, după ce a interpretat într-o singură stagiune nu mai puțin de cinci sau șase roluri principale, în spectacole de bună ținută artistică, lucrate de regizori competenți și alături de colegi talentați, bine pregătiți profesional, după ce i s-au creat condiții de viață optime. Surpriza poate fi însă și mai mare, atunci cînd e provocată de intențiile similare ale unui actor cu mulți ani de vechime în teatru, cu deosebite realizări și, pînă nu de mult, trainic legat de scena pietreană. E vorba de molipsire? Nu! Excesul de politețe față de „plimbăreți" (fie ei și talentați sau chiar foarte talentați), anexarea teatrului la capriciile vedetei de ultimă oră, picată cu hîrzobul din cer și afișînd dispreț față de „provincialii ăștia", pot contribui la destrămarea colectivului, pot descuraja pe cei mai răbdători dintre membrii săi. Poate că exagerez puțin sau, privind „dinafară", nu văd complexitatea tuturor determinărilor interne care funcționează în teatru. Am deslușit însă la cei din Piatra-Neamț, în ciuda succeselor, o oarecare descurajare și o legitimă îngrijorare față de cumpăna în care se află teatrul. Poate că acestea se datorau doar credinței că eforturile depuse aici ar fi putut să dea rezultate și mai bune în condițiile unor perspective clare, din păcate inexistente azi, dar care, poate, mîine se vor limpezi.

B. T. Rîpeanu

Petroșeni

Pornind de la analiza cîtorva spectacole, revista noastră reproșa teatrului din Petroșeni, printre altele: „lipsa de ambiție a repertoriului, caracterul rutinar al montărilor și al jocului, caracterul amorf, lipsit de personalitate, al întregii activități"[1].

Au trecut de atunci trei ani. Cortina ridicată la începutul stagiunii trecute a descoperit publicului din Valea Jiului unele semne ale înviorării așteptate. Ele se arătau mai ales în modul în care a fost gîndit repertoriul, mai puțin însă în spectacolele teatrului. În întocmirea listei de piese jucate în acea stagiune, hotărîtoare a fost intenția de a oferi spectatorilor un repertoriu mai echilibrat, care să atragă prin varietate și titluri de confirmată valoare, ca: *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, *Intrigă și iubire* de Schiller, la care se mai adaugă și *Passacaglia* de Titus

[1] „Teatrul", nr. 9/1962.

www.cimec.ro

Gh. Iordănescu (Dragomirescu) și Constantin Dicu (Petru) în „Citadela sfărîmată" de Horia Lovinescu

Popovici. Evident, nu se mai poate vorbi de o „lipsă de ambiție a repertoriului".

În munca pentru realizarea unora dintre spectacolele acestei stagiuni, am remarcat o sporită atenție față de descifrarea ideilor conținute în text, o încercare de a le pune în valoare, în primul rînd prin actori, o tendință a interpreților de a juca firesc, de a ocoli clișeele (tendință nu pe de-a-ntregul izbutită) și de a participa la crearea unei imagini scenice unitare.

Spectacolul *Măsură pentru măsură* (regia: Marietta Sadova), una din comediile „mohorîte" din perioada penultimă a creației shakespeareene — și pe care unii comentatori nu ezită s-o înscrie chiar în rîndul tragediilor —, relevă deopotrivă sensurile grave și momentele de comedie. Întrebările referitoare la dificila artă a guvernării, la viciu, virtute, dragoste, dezbătute cu destulă limpezime în spectacol, sînt rezolvate în lumina idealului etic rinascentist, al cărui contur se desenează din desfășurarea acțiunii. Unitar în concepție, spectacolul demonstrează omogenitate în interpretările actoricești: Vincenzio (Ion Tifor), Isabela (Mariana Cercel), Escalus (Gh. Iordănescu), Pompei (Mircea Pînișoară), Claudio (Cornel Ferat).

În *Fii cuminte, Cristofor!* (regia: Marietta Sadova), avertismentul etic pe care îl propune Aurel Baranga devine convingător prin interpretarea Anei Colda (Emma-Anca), a lui Ion Anghelescu-Moreni (Cristofor Bellea), a Victoriei Suciu (Doamna Sava) și a lui Dumitru Drăcea (Valeriu Stambuliu). Totuși, dialogul se leagă fără strălucire, dă semne de mecanizare, verva ce pare să fi caracterizat spectacolul la premieră fiind în descreștere.

Regizorul Petre Sava Băleanu încearcă în spectacolul *Intrigă și iubire* să reconstituie atmosfera de teroare inchizitorială în care se desfășoară drama, subliniind astfel resorturile social-politice ale conflictului. Suprasolicitînd însă, regizorul face o trimitere vulgarizatoare la contemporaneitate, subliniind violent analogiile dintre fundalul istoric pe care se proiectează piesa și unele realități din Germania nazistă. Regizorul a îndrumat pe interpreți spre o rostire simplă a textului, spre evitarea retoricului, dar nu a fost destul de atent la parțiala trecere a dialogului schillerian în sfera rezonanțelor cotidiene. Rolurile centrale au fost încredințate unor actori foarte tineri, de curînd absolvenți. Mariana Cercel în Luisa a arătat că posedă certe calități de interiorizare

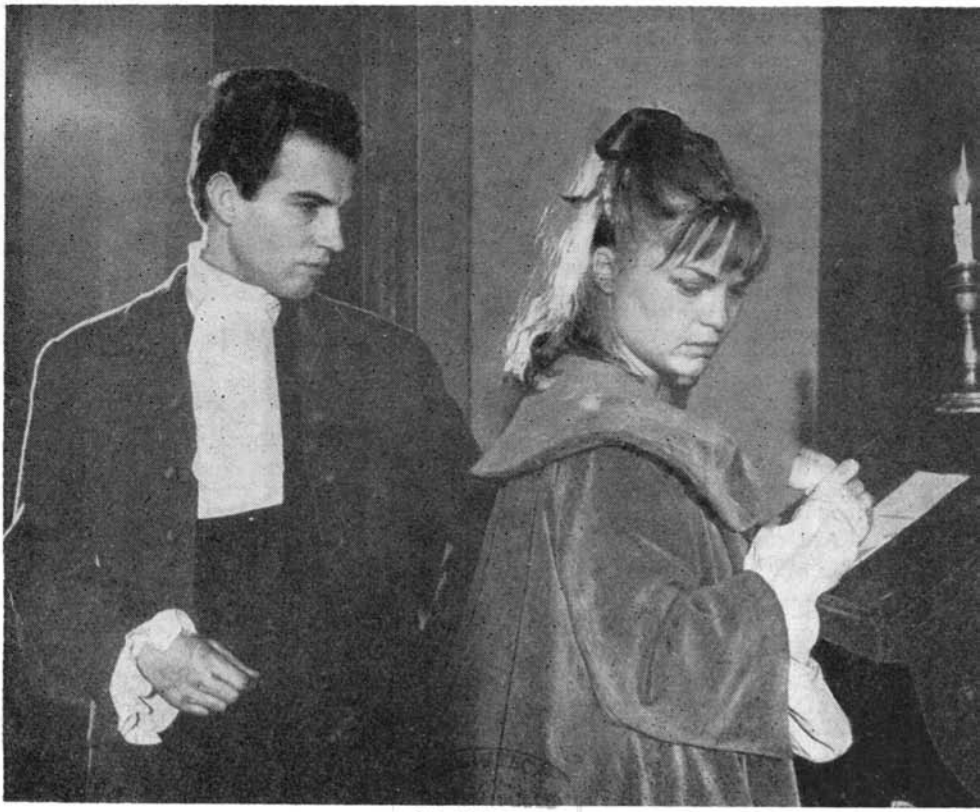
www.cimec.ro

și forță emoțională, iar Dumitru Dobrin a realizat un Ferdinand temperamental, cu subliniate trăsături protestatare. Leonard Calea în Wurm încearcă să caracterizeze mai complex personajul, să-i aducă justificări psihologice. Lady Milford, în interpretarea Anei Colda, devine mai verosimilă prin neutralizarea aurei de „geniu al binelui" cu care o falsă tradiție a nimbat personajul.

Spectacolul cu *Citadela sfărîmată* (regia : Marietta Sadova și Marcel Soma) descoperă o distribuție care nu izbutește, decît poate cu o singură excepție, să se apropie de dimensiunile umane și filozofice ale piesei. Regia nu a manifestat exigență față de cei mai mulți dintre interpreți, nu i-a îndrumat pe linia unor evoluții firești. Ion Tifor, interpretul lui Matei, este preocupat în special de imaginea sa exterioară, pe care o schițează cu manierism în gestică și atitudini. Personajul apare simplificat, grotesc, compromis artisticește. Drama Irinei (în ciuda eforturilor Anei Colda care încearcă o analiză lucidă) apare neverosimilă, după cum de necrezut devine și mirajul pe care-l exercită Matei asupra lui Petru. În acest personaj, interpretat cu autentică simplitate de Constantin Dicu, regăsim dureroasa experiență a eșecului filozofiei inoculate de Matei, spiritul de revoltă împotriva acestuia, sinceritatea brutală în rechizitoriul pe care i-l face. Distribuirea Miei Macri în rolul savantei Dinescu nu dă personajului ponderea cuvenită. În altă ordine de idei, registrul satiric al piesei capătă neavenite accente comic-grotești, care schimbă în chip nejustificat tonalitatea textului.

Titanic-vals (regia : Marcel Soma) este o redare corectă, fără îngroșări — dar supărător de palidă —, a piesei lui Mușatescu. Se remarcă însă evoluția de un umor amar a lui Gh. Iordănescu în Spirache, ale cărui resurse de onestitate apar, în această interpretare, dublate de un stoicism

Mariana Cercel (Luise) și Leonard Calea (Wurm) în „Intrigă și iubire" de Schiller



DE ISTORIE A ARTEI
www.cimec.ro

comic. De asemenea, am reținut interpretarea Georgetei Nicolae (Gena) — care, sub o aparență cenușie, subliniază puritatea morală a eroinei — ca și cea a lui Constantin Dicu în Traian.

Copacii mor în picioare trădează superficialitate în studiul unor roluri. Ion Tifor (Directorul) practică și aici un joc emfatic, exagerează gesturile și replicile personajului, îngreunînd relațiile scenice cu ceilalți parteneri.

* * *

Decorul spectacolelor este semnat de patru pictori-scenografi: Mircea Marosin, Traian Nițescu, Const. Rusu și Virgil Miloia — toți în calitate de colaboratori, postul de scenograf al teatrului fiind vacant.

În *Citadela sfărîmată*, Mircea Marosin semnează un decor funcțional, care, în prima parte, „joacă" discret, cu atmosferă, dar în partea a doua devine prea aglomerat în detalii. Același scenograf în *Fii cuminte, Cristofor!* realizează un interior spiritual, cu planuri diverse de joc, ceea ce evită monotonia decorului unic.

Scenografia lui Traian Nițescu la *Copacii mor în picioare* este frumoasă, bine gîndită, mai ales în partea întîi, definind cu finețe caracterul puțin excentric al biroului Directorului; în partea a doua e masiv și excesiv de auster.

O scenografie din care lipsește voit fastul „de epocă" convențional, constituind o prezență, aș zice modestă (dar nu cenușie), capabilă să sugereze atît cît trebuie locurile de desfășurare a acțiunii, este cea imaginată de Const. Rusu pentru spectacolul *Măsură pentru măsură*.

O plasă din sfoară înnegrită, cu ochiuri mari, atîrnînd la rampă ca o draperie, domină scenografia din *Intrigă și iubire* (scenograf: Virgil Miloia). Metafora mi s-a părut pe cît de simplistă pe atît de ostentativă — obositoare pentru spectatori și incomodă pentru actori.

Așa cum am arătat, în unele dintre spectacolele prezentate de Teatrul din Petroșeni în cursul stagiunii trecute, s-a vădit o creștere a efortului artistic față de anii precedenți. Dar nu ne putem opri să nu observăm că nu se poate vorbi încă, în ansamblu, de o creștere sensibilă a rezultatelor artistice. Mai întîi pentru că trupa nu e deplin închegată (poate și din cauza unui trecut în care fluctuația de actori a constituit un adevărat flagel în viața teatrului, pricinuind succesiv goluri, completate pripit și uneori întîmplător). Recent au venit însă în teatru șase absolvenți ai Institutului și alți cîțiva actori de diferite generații. Se impune, de aceea, un pas mai departe spre antrenarea echipei către o muncă metodică, cuprinzătoare, pentru ridicarea profesională a actorilor. Este vorba de o bătălie pentru măiestrie, pentru însușirea unei culturi teatrale, care să permită actorilor să gîndească mai profund, mai suplu. Permanența unui bun director de scenă cu experiență pedagogică poate asigura treptata înfăptuire a acestui deziderat. Deocamdată, formația profesională a unora dintre actorii teatrului prezintă unele neajunsuri în domeniul dicțiunii și al mijloacelor de expresie. Consecințele acestor neajunsuri transpar în spectacole, a căror calitate oscilează sensibil de la o reprezentație la alta. Chiar același spectacol arată uneori, după un număr de reprezentații, diferit față de premieră. Se resimte lipsa disciplinei, ca și o scăzută exigență față de păstrarea nealterată, pe o mai lungă perioadă, a unui rol. Așa cum la unii e vădit un interes mai scăzut pentru un studiu adîncit și multilateral al personajelor pe care le interpretează. La acestea se adaugă și o tendință de a simplifica — chiar în contextul unui rol izbutit în ansamblu —, de a socoti banalul, inexpresivul, în rostire și gest, drept firesc.

Odată asemenea neajunsuri îndepărtate, teatrul din Petroșeni, desprins din inerția în care a vegetat o vreme, va putea să se angajeze mai sigur pe drumul spre afirmare, de care s-a apropiat încă timid.

Ilie Rusu

www.cimec.ro

VOPSEAUA DE PĂR

Sanda

în zece culori, vă asigură vopsirea cu uşurinţă a părului, într-o culoare modernă şi frumoasă

Preţul unui flacon este de 15 lei

www.cimec.ro

I. P. I. — c. 3371

44 200

www.cimec.ro

Lei 7